This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

DG
533
.B82

DIE RENAISSANCE
IN FLORENZ UND ROM

ACHT VORTRAEGE VON

KARL BRANDI

LEIPZIG 1900 ✦ DRUCK UND
VERLAG VON B. G. TEUBNER

MEINEM VATER

IN ERINNERUNG AN GEMEINSAME
WANDERUNGEN UND REISEN
GEWIDMET.

Es soll in diesem Büchlein der Versuch gemacht werden, das Leben und das Schicksal der italienischen Renaissance im Zusammenhange darzustellen. Die Auseinandersetzung mit einem solchen Stoffe hat notwendig etwas sehr Persönliches; aber ich habe mich bestrebt, das persönlich Zufällige zu überwinden durch diejenige wiederholte Nachprüfung des Urteils, auf der die Objektivität des Historikers beruht.

Die Beschränkung auf Florenz und Rom geschah nicht blos der einheitlichen Darstellung zu Liebe. Innerhalb unseres Zeitraums ist nur die Geschichte von Florenz und Rom etwas in sich Abgeschlossenes; in Florenz die Geschichte der demokratischen Republik und des Überganges zum Prinzipat, in Rom die Geschichte der weltlichen Staatsgründung und des fürstlichen Mäcenats der Päpste. Venedig, Mailand und Neapel rechnen mit anderen Zeitabschnitten. Aufserdem finden sich alle grofsen Anfänge der Litteratur und der Kunst

Re-classed 5-29-23 AJM

in Florenz, alle Werke der Vollendung in Rom. Neben Florenz und Rom kommt die unübersehbare Menge anderer Stätten nur dann in Betracht, wenn es gilt, eine Vorstellung zu gewinnen von dem unendlichen Reichtum jener Kultur. Aber schon in Florenz und Rom begegnen alle ganz grofsen Geister von Dante bis auf Michelangelo.

Nur auf die grofsen Züge sollte die Aufmerksamkeit des Lesers zunächst gelenkt werden. Die beigegebenen Notizen und Belege werden in jeder Richtung weiterführen. Das Verzeichnis von Reproduktionen der besprochenen Kunstwerke mag an Bekanntes erinnern und zur Mitarbeit anregen.

Marburg, Weihnachten 1899.

INHALT.

I. FLORENZ. FRÜHRENAISSANCE.

Seite

1. Ausgang des Mittelalters. Dante 3

Werturteile der Gegenwart. Renaissance und Antike 3. Charakteristik der mittelalterlichen Kultur; ihre frühe Umbildung in Italien. 4. Ausblick 7.

Zeit des Überganges. Franz von Assisi und die Bettelorden 8. Anregung der Kunst, Giotto 9. Gelehrsamkeit der Dominikaner 10. Fresken der Capella Spagnuoli 12.

Dante 13. Die Vita Nuova 14. Die Divina Comedia 16. Urteil der Zeitgenossen 18. Die Kommentatoren 19. Die Künstler 20. Dantes Stellung zum Altertum 22. Dante in der Neuzeit 23. Dante und die mittelalterliche Weltanschauung in der Divina Comedia 24.

2. Die florentiner Gesellschaft und der Humanismus .. 29

Florenz im Trecento. Die Monumente 29. Soziale Physiognomie der Stadt 30. Handel und Gewerbe. Geldgeschäfte 30. Grofs- und Kleinbürger, innere und äufsere Politik 31. Landwirtschaft und Landleben 33.

Die Gesellschaft des Decameron 33. Ihre Unterhaltung 35. Die neue Stellung der Frau 37. Die Gesellschaft des Paradiso degli Alberti 38. Anfänge des Humanismus 41.

Petrarca. Seine Lyrik 42. »Die Entdeckung der Welt u. des Menschen« 43. Der Ruhm 45. Dichterkrönung 45. Der Kultus des klassischen Altertums 46. Der Brief 47.

Giovanni Boccaccio 49. Niccolo Niccoli u. Vesp. Bisticci 50. Giannozzo Manetti 52. Vornehme Mäcene 52.

Kulturwert der Klöster 53. Die Studien bei den Angeli und bei St. Spirito 55. Luigi Marsigli 55.

Der Humanismus in der Staatskanzlei 56. Coluccio Salu-

Seite

tati 56. Leonardo Bruni 58. Die neue Geschichtsschreibung 59. Allgemeine Tendenzen des florentiner Frühhumanismus 59.

3. Die Künstler des Quattrocento 62

Traditionen des mittelalterlichen Christentums 62. Ausgestaltung des Kultus 64. Idee des Ruhmes bei kirchlichen Werken 64. Kirche und weltliche Kunst 65.

Das Fortleben der Kunst des Trecento in der Malerei, der Plastik und der Baukunst 66.

Filippo Brunellesco 69. Der Bau des Domes von Florenz 69. Der Kuppelbau 70. Studium antiker Denkmäler 71. Erziehung des Auges 72. Bauaufgaben. Genossen des Brunellesco 73. Basilika und Palazzo 73. Verhältnis zur Antike 74. Idee des Centralbaues 75.

Allgemeine Züge der bildenden Kunst. L. B. Alberti 76. Das Buch von der Malerei 77. Das Buch von der Baukunst 79. Seine Lebensweisheit 80. Das Buch der Familie 80.

Plastik und Malerei des Quattrocento, das neue Studium der Natur 85. Donatello 85. Masaccio 86. Malen und Modellieren. Entdeckerfreude 86. Verrocchio und seine Schule 88. Lionardo da Vinci 89.

4. Der Prinzipat der Medici. Savonarola 92

Emporkommen des Hauses Medici 92. Giovanni Medici 93. Cosimo Medici 93. Verbannung und Rückkehr 94. Leitung der Geschäfte 95. Sein Mäcenatentum 96. Alter und Tod 98.

Anfänge der griechischen Studien in Florenz 99. Unionskonzil 99. Stiftung der platonischen Akademie 100. Marsilio Ficino 101. Das Gastmahl zu Careggi 103. Disputationen von Camaldoli 104. Platonische Philosophie und Theologie 105. Pico della Mirandola 106.

Lorenzo Medici und seine Freunde 108. Angelo Poliziano und die Volkspoesie 109. Sandro Botticelli, Illustrationen und antike Stoffe 110. Lorenzos Treiben in Florenz 111.

Politisches Leben. Lorenzo und die Verschwörung der Pazzi 112.

Savonarola 114. Frühere Richtung, Stimmung der Bettelorden 114. Wachsendes Interesse an der Politik 115. Tod Lorenzos 116. Einfall der Franzosen 117. Regiment und Ende Savonarolas 118.

II. ROM. HOCHRENAISSANCE.

Seite

5. Das Fürstentum der Päpste 123

Epochen der römischen Geschichte 123. Das Erbe der römischen Kaiser 124. Die Deutschen und der Papst 125. Italien und der Kirchenstaat 125.

Geschichte des Kirchenstaats 126. Sein Schicksal während des avignonesischen Exils der Päpste 128. Rom und Cola Rienzi 129. Das Territorium 131. Rückkehr der Päpste. Neue Stellung des Papsttums 132.

Der römische Hof der Frührenaissance 133. Martin V., Eugen IV. und die Condottieri 134. Anfänge des Humanismus an der Kurie. Poggio 135. Flavio Biondo 136. Lorenzo Valla 137. Nikolaus V. und sein Mäcenat 139. Calixtus III. 141. Enea Silvio Piccolomini als Papst Pius II. 141. Paul II. und die römische Akademie des Pomponius Laetus 145.

Die Päpste des ausgehenden XV. Jahrhunders 146. Sixtus IV. 147. Innocenz VIII. 149. Alexander VI. und Cesare Borgia 150. Julius II., Italien und der Kirchenstaat 152. Regierungsantritt Leos X. 155.

6. Das goldene Zeitalter. Raffael. 156

Elemente der römischen Kultur des Cinquecento 156. Die Fürstenhöfe und ihre Bedeutung 156. Ferrara, Mantua und Urbino 157. Der Cortegiano des Baldassare Castiglione 159.

Der junge Raffael 163. Florenz und die Anfänge der klassischen Kunst 164. Raffaels Lehrzeit und florentiner Werke 166.

Der Hof Julius' II. und Leos X. 167. Humanisten und Dichter 169. Feste und Vergnügungen 170. Die Funde von Antiken und ihre Bedeutung für die Kunst 171. Die römische Leiche und die Ausgrabungen 172. Raffaels Anteil daran 173. Sein künstlerisches Verhältnis zur Antike 174.

Raffaels Vermächtnis 175. Madonnenbilder 175. Darstellungen des Übernatürlichen 176. Römische Porträts 177. Die Malereien in den Stanzen des Vatikan 178. Stanza della segnatura 178. Die Disputa 179. Der Parnafs 180. Die Schule von Athen 181.

Seite

7. Michelangelo Buonarroti 183

Kultur und Kunst der Renaissance 183. Die Kirche, die Heiligen, die grofse Persönlichkeit 184. Individuum und Gesellschaft 185. Kunst und Humanismus. *Amore* und *beltà* 186.

Raffael und Michelangelo 187. Michelangelos Verhältnis zur Natur 187. Jugendwerke 188. Der David 189. Die Pietà 191. Berufung nach Rom. Pläne und Enttäuschungen 191. Das Grabmal Julius' II. 192. Die Deckengemälde in der sixtinischen Kapelle 194. Neue Thätigkeit in Florenz. Anteil an der Politik 197. Die Mediceergräber 199. Alter und Tod 199.

Liebe und Schönheit bei Michelangelo 200. Dichtungen 200. Vittoria Colonna 201. Die Stimmung seiner Werke 203. Michelangelo und die Geschichte 204.

8. Das Ende der Renaissance 206

Kultur und Macht 206. Ursachen des Ruins der italienischen Kultur 206. Die europäischen Staaten. Spanien, Frankreich und Deutschland 207.

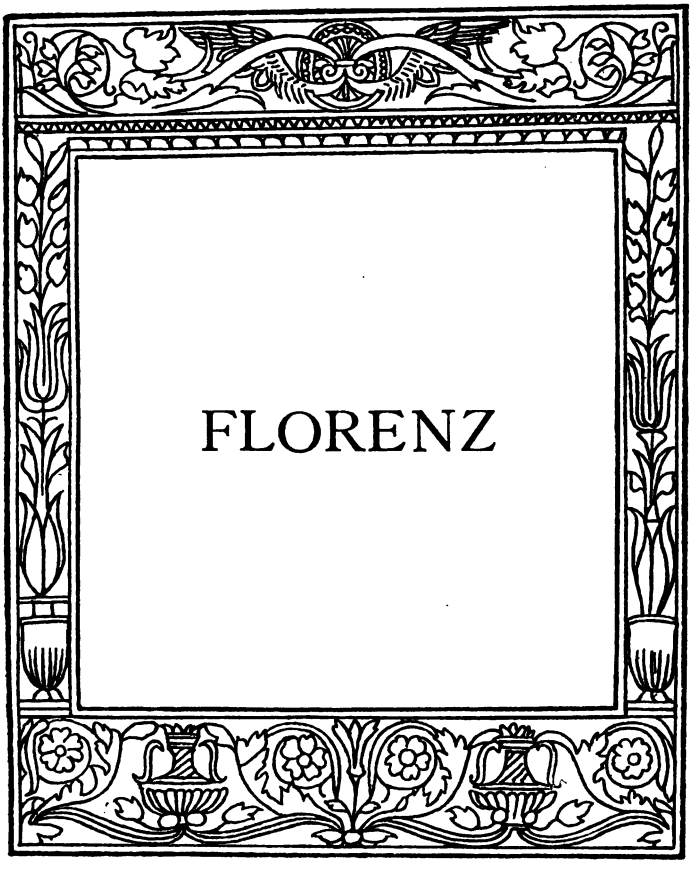
Der Kampf um Neapel 208, um Mailand 209. Die Kaiserwahl und der Krieg zwischen Frankreich und Spanien 211. Zetteleien der italienischen Patrioten 212. Das kaiserliche Heer und der Sacco di Roma 212. Belagerung und Kapitulation von Florenz 214.

Folgen für Florenz und Rom 215. Die Begründung der Staatswissenschaft zu Florenz. Niccolo Machiavelli 216. Söldner und Miliz 216. Auswärtige Politik 217. Humanismus 217. Der *Principe* und die *Discorsi* 218. Italienische Politik 220. Francesco Guiciardini 221. Politische und kirchliche Resignation 222. Die politische Geschichtsschreibung 223.

Die Gegenreformation in Rom 223. Der Bau der Peterskirche 225. Michelangelo. Florenz und Rom 227.

Anmerkungen 231

Verzeichnis der besprochenen Kunstwerke 249


FLORENZ

AUSGANG DES MITTELALTERS. DANTE.

Die Erforschung der Geschichte ist ein zunehmendes Erwachen. Der ganz glückliche Zustand war nirgends und wird in keiner Zukunft sein. Stets die gleiche Menschheit mit den gleichen Nöten. Das subjektive Empfinden der Menschen, die kommen und gehen, kennt nur geringe Schwankungen. Gleichwohl erscheinen uns die Zeiten der Vergangenheit nach dem, was sie erstrebten, unendlich verschieden. Die Generationen wechseln in ihrem Urteil. Auch die Forschung wendet sich bald diesen, bald jenen Zeiten zu, getrieben vom Werturteil der eigenen Generation. Und wo je eine Zeit ganz erfüllt gefunden wird von dem, was die Gegenwart entbehrt, da nennt sie die dankbare Nachwelt gern die goldene Zeit. Sie träumt in sie doch wieder die Erfüllung der eigenen Ideale hinein, aller Geschichte zum Trotz.

Einstmals rühmte man das Mittelalter. Heute stehen wir vielleicht zu rückhaltlos bewundernd vor dem Vermächtnis der italienischen

Renaissance, — jedenfalls stand diese Renaissance nicht anders zum klassischen Altertum; sie hat eben daher ihren Namen. Sie wollte die sonnenklare Welt mit den schönen freien Menschen zurückgewinnen, — wie sie sie dachte. In Wirklichkeit war wohl manches ganz anders gewesen; aber je ernstlicher man dem Ideal nachtrachtete, um so mehr näherte man sich der besten Wirklichkeit, denn beide lagen in derselben Richtung. Man stärkte sich in dem, was man am lebendigsten empfand.

Dabei nahmen zunächst nur wenige eine schärfere Wendung gegen die nächste, die mittelalterliche Vergangenheit. Die eigentümliche Tendenz der Zeit ging vielmehr dahin, mit dem jüngsten Erbe alle neuen Gewinnste aus Natur und Geschichte zu verarbeiten; und die Zeit, in der das Mittelalter zuerst überwunden scheint, hat doch die mittelalterliche Kultur zunächst nur vielfältig durchsetzt und bereichert. Der tragische Zug der Zeit liegt nicht in einem notwendigen Zerstörungskampf gegen das Überkommene, noch in den Widersprüchen, in die man sich verstrickt gefühlt hätte, sondern in den grofsen Verschiebungen der allgemeinen Weltverhältnisse, die einer neuen Kultur das Leben gaben, um sie nach zwei Jahrhunderten wieder zu vernichten.

Nehmen wir unsern Ausgang von der mittelalterlichen Welt. Jedermann weifs, wie das alte römische Reich sich zersetzte und später zerstört wurde; wie neue Mächte auf den Plan getreten sind. Das hellenisierte Christentum verdrängte den Kaiserkult und die lokalen Gebräuche;

die germanischen Krieger- und Lehnsreiche beseitigten das staatliche Leben, die politische Einheit und die munizipale Selbstverwaltung.

Allein so wenig, wie im Leben der Natur, gehen in der Geschichte die alten Elemente verloren. Es giebt nur neue Verbindungen. Das Christentum war zeitig heimisch geworden in prachtvollen Tempeln, die Menschen überboten sich wieder in Opfern und Schenkungen, eine reiche Hierarchie bildete sich nach Vorbild der römischen Beamtenschaft, und mit der lateinischen Sprache hielt der Klerus die formale Geisteskultur der späteren Antike fest. Sogar die Idee des Imperium Romanum wurde übernommen von der römischen Kirche; an Stelle des Augustus zog ein römischer Papst auf den Palatin. Freilich sind alle politischen und kulturellen Ideen im Sinne des Christentums umgebildet; das asketische Ideal ist vom Mönchtum aus immer wieder siegreich in die Kirche eingedrungen, und die Elemente der alten städtischen Kultur verkümmerten unter der doppelten Herrschaft der mönchischen Kirche und der germanisch-romanischen Bauernreiche. Nach und nach aber sehen wir diese doppelte Herrschaft Abbruch erleiden, die mönchischen Ideale auch in der führenden Gesellschaft angegriffen, das deutsche Kaiserreich zerfallen und dafür mit der wirtschaftlichen und kulturellen Vorbedingung städtischer Betriebsamkeit und gelehrter Laienbildung die modernen Staaten entstehen, und wir reden (hier früher, dort später) vom Ende der mittelalterlichen Zeiten.

Am raschesten vollzog sich der Prozeſs der Umbildung in Italien. Nur in Italien war das Städtewesen in seinen Umrissen so stattlich

aus der römischen Zeit herübergerettet. Die Seestädte blühten nach den Stürmen der Völkerwanderung und der Sarazenenangriffe schon unter der deutschen Herrschaft wieder empor. Die Küsten des Landes waren ja rings dem Meere geöffnet. Italienische Schiffe vermittelten in ruhigen Zeiten den Verkehr zwischen Abendland und Morgenland. Sie führten auch die Kreuzfahrer ins gelobte Land und zogen doppelten Gewinn aus diesen Zügen; und an dem Gewinne nahm das Hinterland teil. In Italien war zudem der Sitz der römischen Kurie, die bei ihrer Macht und ihrem Reichtum die asketischen Lehren ihrer treuesten Söhne alsbald Lügen strafte und nach jeder Reform nur um so stärkeren Anteil an den edlen und unedlen Freuden dieser Welt verlangte. Das Entscheidende aber war, daſs in Italien zuerst die germanische Gewaltherrschaft mit dem Sturz der Hohenstaufen um 1250 vernichtet wurde[1], und zwar durch städtische Kräfte unter moralischer Führung der Päpste. Da nun die päpstlichen Sieger doch nicht im ganzen Umfange an die Stelle der deutschen Kaiser treten konnten, entwickelten sich in den frei gewordenen Gebieten neue politisch autonome Wesen, — die Anfänge der europäischen Staaten.

Zunächst sehen wir ein Gewirre von Städten und kleinen Dynasten. Aber der kriegerische Adel des Landes, in Deutschland ein zerstörendes Element, tritt für Geld und Ehre in den Dienst der Städte, zieht in die Städte ein und bildet als Stadtadel die politisch führende Gesellschaft. Oft noch durchtoben fürchterliche Geschlechterkämpfe die Straſsen, aber von jeder Art Spieſsbürgerlichkeit

werden die Städte gereinigt. Ausgedehnter Handel, städtischer Gewerbefleifs und unablässiges Kämpfen mit den Nachbarn erzwingen die Macht. Im Kampf um die Macht entwickelt sich die Lieblingseigenschaft der Zeit, die *virtù*, die rücksichtslose Tüchtigkeit; und die neuen tüchtigen Persönlichkeiten schaffen neue Formen und Garantien des Daseins im erneuten Stadtstaat.

Ein Jahrhundert solchen Daseins und eine neue materielle Kultur steht in Blüte, mit einem neuen Recht. Alte Schranken schwinden. Das Individuum entwickelt sich gleichmäfsig daheim und in der Fremde. Legitimität ist nirgends; entscheidend ist allein die politische That. Die übernatürlichen Motivierungen weichen ganz praktischen Zwecken. Die sittlichen Begriffe gut und böse setzen sich weithin um in die neuen: zweckentsprechend oder nicht. Der Heilsapparat der Kirche weifs bei einiger Devotion das Schlimmste auszugleichen. So nimmt auch der Weltklerus in weitem Umfange an der allgemeinen Entwicklung teil. Doch wird das alte Geistesprivileg des Klerus zerrissen. Es bildet sich eine neue Gesellschaft, in der nicht mehr Geburt oder Stand, sondern Talent und Macht die Herrschaft haben. Und diese Aristokratie des Geistes und Willens schafft sich in ihren Mufsestunden eine neue Welt der Ideen, des verfeinerten Genusses und der Freuden, wie man sie seit dem Altertum nicht gekannt hatte.

Es ist nicht selbstverständlich, dafs die reiche materielle Kultur aus sich auch eine neue ideelle Kultur erzeugt. Noch wunderbarer möchte die besondere Art dieser ideellen Kultur er-

scheinen. In der That ist sie imstande, die gröfste Meinung zu erregen von der Macht der Tradition. Diese scheinbar so voraussetzungslose Gesellschaft steht zunächst noch ganz unter dem Banne des mittelalterlichen Kirchentums und seiner Ideale. Es ist ganz merkwürdig zu sehen, wie in dem Jahrhundert, in dem die Voraussetzungen der mittelalterlichen Ideenwelt langsam schwinden, doch eben diese Ideenwelt ihre glänzendste Verherrlichung erlebt.

Aber in der mittelalterlichen Bildung und in dem Boden, den man bewohnte, steckte noch eine andere, nicht minder starke Tradition. Man fand von der spätrömischen Litteratur rasch den Weg zurück zur klassischen, und da entdeckte man mit einem Schauer des Entzückens, wie nah man dem Altertum in seinem Empfinden stand. Es lebte der Stolz einer fernen grofsen Vergangenheit auf. Zu den Litteraten gesellten sich die Künstler mit ähnlichen Entdeckungen. Auch sie hatten bis dahin von dem kargen spätrömischen Erbe gezehrt. Nun fühlten sie immer sicherer die Mafse und Formen der klassischen Monumente. In dem sinnlich gesunden und empfänglichen Geschlecht erhob sich immer prachtvoller die alte Schönheit und das klassische Lebensgefühl.

Versetzen wir uns in die Zeit des Überganges, wo alles das noch im Schatten lag. Die Zeit wird erschöpfend dargestellt in dem ersten Italiener von welthistorischer Bedeutung, in Dante Alighieri von Florenz. Sein Leben ist bestimmt von den wildesten Leidenschaften, aber in seinen Gedanken lebt der erhabene Idealismus des aus-

gehenden Mittelalters, nur sein Seherauge durchdringt bereits die Sehnsucht der Zukunft. Er wurde hineingeboren in eine Zeit der Kontraste. Die allgemeine Erregung des italienischen Volkes und der erbarmungslose Kampf um die Macht war zuerst der noch herrschenden Geistesrichtung zu gute gekommen.

an weifs, wie zu Beginn des XIII. Jahrhunderts sich der heilige Franz von Assisi erhoben hat, um aus einem überschwänglichen Herzen in die Welt des harten Streites die versöhnenden Worte der Liebe zu rufen.[2] Ganz Empfindung und Sehnsucht fand er eines Tages Ruhe und Halt in Christi Gebot: »Du sollst Gott deinen Herrn lieben über alle Mafsen und deinen Nächsten wie dich selbst.« In diese grofse Liebe strömte das gepreíste Gefühl des jungen Mannes aus. Sich selbst vergessen, nichts besitzen und nichts wollen, aber Gottes grofse Liebe predigen, das wurde das Ideal für zwei neue Orden, die Franziskaner und die Dominikaner. Sie fügten sich, wie selbstverständlich, ein in die Organisation der herrschenden Kirche, um diese stark verweltlichte Kirche aufs neue zu erhöhen. Sie entzündeten die Herzen von Tausenden, die in den Wirren des Lebens verzagten; aber sie wiesen die Menschen nicht, wie man ehedem gethan, hinaus in die Wüste, sondern organisierten sie unbeschadet bürgerlicher Arbeit in den Formen der Tertiarier, in Bruderschaften. Unter den Händen dieser Orden fand die städtische Kultur ihre eigentümliche Art kirchlichen Lebens.

ie Formen sind noch ganz mittelalterlich: Übelthaten und Vergehen aufwiegen durch gute Werke, möglichst gewichtige Werke.

Aber indem gerade die gewichtigsten Werke bestehen in milden Stiftungen für prachtvolle Gotteshäuser, in denen die Bettelmönche zum Volke reden, für Hospitäler, Armenhäuser und Kapellen, kommt das meiste wieder der Bürgerschaft zu gute. Die Zeit ist doch so geartet, daſs die Verehrung der weltflüchtigen Orden und ihrer Stifter nur geschehen kann in höchst weltlichen Formen. Auch die Predigt der neuen Orden ist groſs und volkstümlich, wie ihre Poesie; die rein menschlichen Dinge, die Not des Lebens, die Vergänglichkeit des irdischen, vor allem der Gedanke des Todes werden immer erschütternder vorgetragen.[3] Natürlich gab das alles den Künstlern die reichste Nahrung. Auch insofern war die ‚Kultur der Bettelorden höchst populär, als sie immer neue Arbeit schaffte. Der einzige Name des Giotto erinnert an eine ganze groſse Schule, die ihren Ausgang nahm vom Schmuck der Grabeskirche des Heiligen zu Assisi; die aber zu Florenz, in Giottos Heimat, die reifsten Werke geschaffen hat. Man nannte Giotto einen Freigeist, jedenfalls war seine Kunst bedächtig, fast nüchtern; aber sie trat verständnisvoll in den Dienst der Zeitrichtung.

Man sollte noch viel tiefer in das Mittelalter zurückkommen. Die Signatur der neuen Orden war eine neue Regsamkeit überhaupt. Während die Franziskaner nach wie vor die Religion der Armut predigten und in den ersten höchst denkwürdigen Konflikt gerieten mit der römischen Weltkirche, bemächtigten sich die Dominikaner der ganzen überkommenen Schulphilosophie. Sie weisen bald Männer auf wie Albertus Magnus, Thomas von Aquino und Vincenz von Beauvais; bemerkens-

wert vor allem der letztere, der eine kolossale Kompilation alles menschlichen Wissens seiner Zeit lieferte und deutlich zeigt, wie stark man nach wie vor die antike Litteratur ausnutzte.

Es ist bekannt, was die damalige Gelehrsamkeit ausmachte. Man hatte neben einigen klassischen Werken und zahlreichen spätrömischen Schulbüchern einen Schimmer von der Philosophie des Aristoteles. Man befleifsigte sich, vielleicht nicht ohne Einfluſs der neu aufblühenden Studien des römischen Rechts, ganz besonders scharfer Distinktionen und dialektischer Gewandtheit, — allein der Geist, der das Ganze beseelte, war zunächst das gerade Widerspiel des altrömischen Realismus; Germanentum und Orient hatten zuviel Phantastik beigesteuert. Es kennzeichnet die sonderbare Mischung der Kulturelemente, wenn Leute wie Brunetto Latini und Guido Cavalcante das dürrste Wissen in poetisch allegorische Formen zu kleiden sich bemühten. Ziel und Krönung ihres Systems aber sah die Scholastik nur in der Theologie. Die höchste Bildung sollte ganz auf das Jenseits gerichtet sein und alles Irdische durch Beziehung auf das Übersinnliche erst Wert erhalten. In den einfachen Geschichten der heiligen Schrift hatten schon die Väter den verborgenen Sinn gesucht; jetzt gefiel man sich in dreifacher und vierfacher Deutung. Schule, Kunst und Kirche arbeiten zusammen. Man schafft sich eine Jakobsleiter von der sinnlichen Welt zur ewigen Gottheit; Scholastiker und Künstler thun daran den Dienst mit einem Spiel von Bildern und Begriffen. Schon der Begriff führt von der materiellen in die geistige Welt, und die bildliche Darstellung der Ideen

führt wieder zurück zu den Sinnen. So steigt die Thätigkeit der Gedanken und der Phantasie unablässig in die höheren Sphären auf, während die Arbeit der Künstler und der Kultus der Kirche auch das Höchste wieder ganz begreiflich macht.

Bei der Dominikaner-Kirche Santa Maria Novella zu Florenz giebt es einen stattlichen Saal, der ganz im Geschmack des XIV. Jahrhunderts ausgemalt ist, — die sogenannte Capella degli Spagnuoli. Da erblickt man an der einen Wand den Triumph des grofsen Ordenslehrers Thomas von Aquino; zu seinen Füfsen die überwundenen Erzketzer, darunter das System der Scholastik. Sieben weibliche Gestalten als Allegorien der sieben freien Künste zur rechten (Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Musik, Astronomie, Geometrie und Arithmetik), — sieben weitere Gestalten als Allegorien des weltlichen und geistlichen Rechts, der äufseren und inneren Gottesverehrung und der drei göttlichen Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe; in dem ganzen die Stufen der Erkenntnis dargestellt.[4] Gegenüber an der Wand sieht man den Dom von Florenz als Symbol der Kirche, davor Papst und Kaiser thronen, neben ihnen die geistlichen und weltlichen Würdenträger nach ihren Graden, zu Füfsen die gläubige Christenheit, behütet von den Dominikanern, den Inhabern der heiligen Inquisition. Dominikaner schützen die fromme Heerde weniger gegen moralische Versuchungen, als gegen falsche und verderbliche Lehren; sie geleiten die Gläubigen auf ihrem Lebenswege bis zu den Pforten des Himmels, die Sanct Peter beschliefst. Das alles die unmittelbare Wiedergabe der Hauptzüge in dem theologischen System des Thomas

von Aquino, das sich charakterisiert als eine geschlossene Darstellung von Sinn, Inhalt und Verlauf des Menschenlebens vor dem weiten leuchtenden Hintergrunde der geoffenbarten Ewigkeit.

n dieser Bettelordenskultur wurzelt noch ganz der grofse Dante.[5] Er ist ein Kind der neuen städtischen Kultur, nach seiner Sprache der erste grofse Italiener, mit seiner Frömmigkeit und seinem Denken noch ganz in mittelalterlichen Bahnen, — seinem Lebensgefühl nach zuerst wieder dem Altertum verwandt.

ein Mitbürger, der vielgereiste Kaufmann Giovanni Villani begann im Jahre 1300, zurückgekehrt aus Rom vom Jubiläum, eine Chronik von Florenz mit der stolzen Überzeugung, dafs Rom im Sinken sei, seine Vaterstadt aber zu grofsen Dingen berufen; er schrieb sein Buch über die Vergangenheit und Gegenwart, soweit er sie erlebte, zur Ehre Gottes, des Stadtpatrons San Giovanni, zum Ruhme von Florenz.[6] Und zum Jahre 1321 trug er ein: »In Ravenna am Hofe des Polenta ist gestorben und in hohen Ehren begraben Dante aus Florenz, 56 Jahre alt, einstmals verbannt als Mitglied der Partei der Weifsen, ohne sonstige Schuld. Er begab sich nach Bologna, Paris und an andere Orte zum studieren, und, obwohl Laie, wurde er bewandert in jeglicher Wissenschaft. Dabei war er ein bedeutender Dichter, Denker und Schriftsteller; in der Volkssprache dichtete er schöner als irgend einer vor ihm. Er schrieb die Vita nuova, ein Buch der Liebe; später zwanzig Canzonen und unter anderen drei hervor-

ragende Episteln in hohem Stile und voll gewichtiger Sentenzen. In der Comedia schildert er in hundert Gesängen den Zustand der Hölle, des Fegefeuers und des Himmels so erhaben, daſs niemand es ausdrücken kann, wobei die gröſsten und subtilsten Fragen der Moral, Naturkunde, Astrologie, Philosophie und Theologie einbezogen sind. Auch schrieb er die Monarchia in vorzüglichem Latein über das päpstliche und kaiserliche Amt; er begann einen Kommentar über vierzehn seiner Canzonen (den Convito) und ein gleichfalls unvollendetes Werkchen über die Volkssprache. Dieser Dante war erfüllt von seinem Wissen und von vornehm stolzer Zurückhaltung, aber wegen seiner sonstigen hohen Tugenden schien es angezeigt, ihm in unserer Chronik ein ewiges Denkmal zu stiften, denn seine Schriften werden unserer Stadt zu Ruhm und Ehre gereichen.«[7]

Unser Interesse haftet vor allem an dem ersten und an dem letzten Werke, der Vita nuova und der Divina Comedia, — zwischen beiden liegt Dantes Leben.

Die Vita nuova ist ein Büchlein Wahrheit und Dichtung; die Sonette und Canzonen der Jünglingszeit erläutert in Gedanken über das eigene Seelenleben und in Erinnerungen an die Liebe zu Beatrice.[8] Mit dem neunten Lebensjahre beginnt die Vita nuova, das neue Leben, das Leben der Empfindungen, der zitternden Freude und der wehesten Schmerzen. Damals sah der junge Florentiner zuerst die gleichaltrige Bice; erst nach neun Jahren begegnet er ihr wieder, um sogleich an sie sein Herz zu verlieren. Die Stimmung strömt aus in eine über-

aus leidenschaftliche Lyrik. Dante singt von seiner Liebe im *dolce stil nuovo* (Purg. XXIV, 57), in der reinen Art, die zuerst Guido Guinicelli gehandhabt hatte. Er bittet um Teilnahme an seinem Schicksal, er grüfst alle, die jemals der Liebe gedient:

A ciascun alma presa e gentil core,
nel cui cospetto viene il dir presente —
salute in lor signor, cioè Amore!

Dann folgen die Ergüsse, in denen sich zum ersten Male die moderne Seele spiegelt. Das Liebesleben selbst bleibt uns verborgen, aber die tiefe Glut der jugendlich schwankenden Empfindungen wird durch das kunstvolle Netz der Symbolik nicht verhüllt; die Klage hallt ewig bekannt zu uns herüber. In allem einzelnen ist die Wirklichkeit ganz frei behandelt, und der zweite Teil mit den feierlichen Gesängen des Schmerzes über den frühen Tod der Geliebten ist schon erhoben in die mystisch religiöse Sphäre, in der später die Beatrice der Divina Comedia wirkt. Die Leidenschaft klingt prachtvoll aus; er sieht einmal im Traume die Geliebte aufgebahrt, in wundervoller Hoheit; ihr Antlitz scheint zu sprechen: ich bin in Frieden,

io sono in pace.

Den jungen Mann ergreift das öffentliche Leben. Ein Hin und Her wohlweiser Ratschlagungen und wilder hafsgejagter Kämpfe. Dante wird rasch emporgetragen an die höchste Stelle; aber seine Sache unterliegt; er wird für immer aus der Stadt verbannt.[9] Fast zwanzig Jahre irrt er heimatlos; gleichwohl begann erst jetzt die tiefere geistige Arbeit. Noch manches ficht ihn an. Er bleibt auch

in der Politik. Noch einmal verraten seine Sendbriefe aus der Zeit Heinrichs VII. ein starkes Aufflammen seiner politischen Leidenschaften, bis auch diese ruhig werden und das Buch von der Monarchie die reife Darlegung seiner Lehre vom mittelalterlichen Kaisertum geben konnte.

Die heifse Liebe zur Wahrheit hat ihn im Wissen seiner Zeit von Stufe zu Stufe geführt in unablässiger Arbeit. Es ging ihm selbst, wie er im Convito unvergleichlich schildert: Der müde Pilgrim, der zum ersten Male eine Strafse zieht, hält jedes ferne Haus für seine Herberge und setzt, enttäuscht, die Hoffnung wieder auf das nächste; so irrt die Menschenseele durch das Leben; sie hascht nach Spiel und Tand und Frauenliebe, nach Schätzen und nach Macht, zuletzt nach Wahrheit und Erkenntnis. Auch das Studium der weltlichen Philosophie hat Dante nur als Durchgang betrachtet, nachdem er — ganz im Fahrwasser der idealsten Scholastik — den Weg gefunden zur *Sapienza divina*, zu dem Wissen von den göttlichen Dingen. Wenn er auf der Höhe des Lebens die Summe seines Wissens in der Divina Comedia niederlegte, so konnte er es als ganz persönliche Erfahrung geben, als Element seines Wesens. Der göttliche Gesang ist die ungeheure Wanderung von der Erde zur Hölle und durch die Tiefen der Hölle hindurch zum Fegefeuer und zum Himmel; Dante ist der Erzähler, er allein ist auch der Held. Die ganze Welt spiegelt sich in dieser grofsen Seele, die in ihrer Jugend zuerst sich selbst erkannte. Vom höchsten Standpunkt, den je ein Dichter genommen, hat sich Dante in der Comedia mit der Welt und ihrer Geschichte auseinandergesetzt.[10]

Auch in diesem Werke ist der Gedankengang von der theologischen Allegorie durchzogen. Sie erscheint uns klein und nebensächlich neben der grandiosen Wirklichkeit seiner Visionen, allein sie stellt auch für uns die Beziehung her zu seinem früheren Leben und zu seinen früheren Werken.

Im finstern Wald der Unerfahrenheit verirrt, auf weitem Plan dem glänzenden Hügel irdischen Glücks gerade gegenüber, wird er von wilden Tieren plötzlich aufgehalten, — Versuchungen und Gefahren dieser Welt. Da erscheint ihm Vergil — die menschliche Vernunft oder die natürliche Gnade, — von Beatrice erbeten und gesandt. Vergil, der einzige Heide, den das Mittelalter respektierte, der die Geburt des Herrn geweissagt haben sollte, der selbst in seiner Aeneis eine Wanderung durch das Schattenreich erzählt, übernimmt die Führung. Fort und fort vom Himmel sichtbarlich unterstützt — mitwirkende Gnade — unternehmen die Dichter die grausigste und abenteuerlichste Fahrt. Sie steigen hinab in die unsäglichen Schrecken und Qualen des Höllentrichters, sie durchmessen die ganze Folge der Kreise, in denen für die Laster und Sünden der Menschen ewige Strafe erduldet wird.

Tausendmal erschüttert, fast von Sinnen, rafft sich Dante immer wieder zusammen, bis sie in den tiefsten Schlund des Höllenpfuhls hinabgelangt sind, — es wird freier, sie nähern sich der andern Hemisphäre, unten und oben wird verkehrt,

»und wie ich rastlos folgend aufwärts drang,
da blickte durch der Felsschlucht obre Ründung
der schöne Himmel mir aus heitrer Ferne.
Und eilig stiegen wir aus enger Mündung
und traten vor zum Wiederseh'n der Sterne.«

Noch steht ihm die nicht minder beschwerliche Besteigung des Fegefeuers bevor. Es erhebt sich als ein Berg mitten im Meere. Dante muſs sich dort selbst mannigfachen Prüfungen unterziehen, bis er ins irdische Paradies gelangt; — ein letztes erschütterndes Selbstbekenntnis vor der seligen Beatrice, und er ist fähig zum Aufschweben in die Sphären des Himmels,

»rein und bereit zum Flug ins Land der Sterne«.

An der Hand Beatrices gelangt er in den Vollbesitz der Gottesgnade; Vergil hat ihn schon an der Schwelle des Paradieses verlassen. Das ist der Aufstieg der Seele zu Gott durch die Stufen der Rechtfertigung, unter Beistand der Gnade, — die höchste Erkenntnis aller Weisheit.

Den Zeitgenossen ist Dante früh bekannt geworden als Dichter im Volgare, als leidenschaftlicher Publizist, als gelehrter Schriftsteller. Man glaubte immerhin seinesgleichen mehrere zu besitzen. Erst später verbreitete sich die Kenntnis der nach und nach veröffentlichten Divina Comedia; aber was man daran schätzte (das sieht man aus Villani), war vor allen Dingen die Vielseitigkeit und der Reichtum des subtilsten Wissens, die Fülle der Erkenntnis, der Tiefsinn seiner Allegorien. Wie man besonders hoch die lateinischen Werke bewertete, so stellte man überall die Gelehrsamkeit noch über die Kunst. Wir mögen uns danach den geistigen Geschmack der Zeit vorstellen und begreifen, warum Dante so viel des Wissenswerten eingestreut hat in seine Gesänge: die sehr genauen Orts- und Zeitangaben nach

den Gestirnen und Entfernungen, die zahlreichen Notizen aus der Erd- und Völkerkunde, die Personen und Episoden aus der Mythologie und aus den heiligen Geschichten. Auf einen neuen höchst bemerkenswerten Zug im Geschmack der Zeit ist dann die unübersehbare Menge der historischen Persönlichkeiten im engeren Sinne berechnet. Es ist die erste grofse Heerschau über die neue individualistische Gesellschaft; durch Himmel, Fegefeuer und Hölle sind mit unsterblicher Charakteristik die hervorstechendsten Persönlichkeiten der jüngsten Vergangenheit zerstreut; da begegnen die Freunde alle und die Feinde aus den Kämpfen in Florenz, und der grimmige Hafs lebt noch in der Ewigkeit fort. Giov. Villani fand, dafs manches zu weit gehe, aber er und seine Fortsetzer huldigten doch demselben Zeitgeschmack, wenn sie sich durch biographische Denkmäler verdient machten. Viele folgten nach; aber bei Dante ist man zuerst überrascht durch die Fülle individueller Gesichter.

Nach Dantes Tode vertiefte sich das Urteil über sein Werk nicht so bald. Sein Leben verfiel als öffentlicher Besitz der novellistischen Behandlung. Anekdoten liefen um in Fülle, und Boccaccio gab für viele Nachfolger das Beispiel einer bürgerlichen *Vita di Dante*, in der vom Geiste Dantes wenig zu spüren ist. Auch seine Ideen erscheinen in den Produkten eines Haufens von Nachahmern verzerrt und verflacht, allein die Meinung setzte sich, dafs man in Dante den Fürsten unter den modernen Dichtern verehre. Man begann zu fühlen, dafs Dante es gewesen, der die italienische Litteratursprache erst geschaffen hatte, dafs die Gewalt seiner

Empfindungen gemeistert worden sei von der Kraft dieser Sprache.

Auch die Führer der Humanisten huldigten dem *divino poeta*. Ganz allgemein aber hielt man die Bewunderung von Dantes Gelehrsamkeit und Gedankenfülle fest. Neben die Biographen treten die Kommentatoren, und Jahrhunderte hindurch ist die Divina Comedia auch vor weiteren Kreisen interpretiert worden, seitdem auf eine Petition zahlreicher florentiner Bürger 1373 die Signoria von Florenz den Boccaccio zum ersten öffentlichen Erklärer Dantes bestellt hatte. Seitdem sind die Bilder und Gedanken der Comedia auch Gemeingut des italienischen Volkes. So ist Dante zurückgekehrt in seine Vaterstadt, wenn auch nicht so, wie er ersehnt, zur Krönung mit dem Dichterkranze im Battistero San Giovanni (Parad. XXV, 1 ff.).

Nach den Dichtern und Kommentatoren kam die Schar der Künstler, die in einem neuen Sinne ihre Rechnung fand an Dante." Wenn Dante die Natur in überschwänglichen Bildern feiert, ihre göttliche Herkunft preist und sie der Kunst als Lehrerin bestellt, so waren ihm Franz von Assisi und Thomas von Aquino (um nur die wichtigsten zu nennen) vorangegangen. Ihnen allen waren die Elemente der Natur doch nur Mittel zum Zweck, und nicht anders sind Dantes Worte (Inferno XI, 102) zu verstehen:

»daſs Eure Kunst mit allem, was sie schafft,
nur der Natur folgt, wie nach bestem Können
der Schüler geht auf seines Meisters Spur.
Drum ist sie Gottes Enkelin zu nennen.«

Aber die Phantasie der Künstler ist durch alle Zeiten von der Phantasie des Dichters tief erregt worden.

Kaum ein Werk der neueren Weltlitteratur hat ihr so massenhafte Anregung geboten, wie die Divina Comedia. Zahlreich sind die bildlichen Darstellungen einzelner Szenen, — schon durch die Renaissance hin; von den illustrierten Ausgaben ganz zu schweigen. Und was für ein eminent malerisches Sehen verrät der grofse Epiker! Vor allen Malern hat er die Natur wie die Menschen und ihr Antlitz ganz intim gesehen. Wie Dante mit Vergil dem Schlund der Erde entsteigt, hebt er das Haupt zum Rundblick (Purg. I, 115):

»schon trieb das Morgenrot mit lichtem Schimmer
die Frühe vor sich her, und vom Gestad
erkannt ich weit hinaus des Meers Geflimmer.«

Wo aber die innere Bewegung sich steigert, da erhalten auch die Farben die volle leuchtende Glut. Im Paradiese künden himmlische Geister mit Gesang und Blumenregen das Nahen Beatrices (Purg. XXX, 22):

»Da sah ich bei des Tages Anbeginn
geschmückt den Osten sich mit Rosen zeigen,
sah klar den Himmel und die Königin
des Tages sanft umschattet höher steigen,
so dafs, da ihren Schimmer Dunst umfloſs,
mein Blick ihn aushielt, ohne sich zu neigen.
Nun, durch die Blumenflut, die sie umschloſs,
die, niederstürzend um und in den Wagen
sich aus der Himmelsboten Hand ergoſs,
sah ich ein Weib in weifsem Schleier ragen,
Olivenzweig ihr Kranz, und ums Gewand,
das Feuer schien, des Mantels Grün geschlagen.
Mein Geist, dem schon so manches Jahr entschwand,
seit er in ihrer Gegenwart mit Beben
demütgen Staunens bange Lust empfand,
fühlt, eh' das Auge Kunde noch gegeben,
durch die geheime Kraft, die ihr entquoll,
die alte Liebe mächtig sich erheben.« —

Mehr noch als durch das malerische Sehen erhält Dante seinen Platz am Eingang der Renaissance durch sein inneres Verhältnis zum Altertum. Notizen und Bilder aus dem Altertum giebt es durch das ganze Mittelalter. Litterarisch und künstlerisch Gestaltetes hatte man ja lange überhaupt nichts anderes. In Dante aber kehrt zuerst das klassische Lebensgefühl wieder. Im Vorhof der Hölle wohnt das edle Altertum. Alle die grofsen Alten sind verdammt — natürlich —; allein es greift dem Dichter an die Seele, die edlen Männer dort zu finden, und die Schilderung der Begegnung gestaltet sich zu einer wahren Elegie (Inf. IV, 31). Vergil erklärt:

»Dafs wir in Sehnsucht, ohne Hoffnung, leben,
ward uns Verlorenen als Straf' erkürt«,

und Dante klagt:

»Weh war mein Schmerz, als er dies kund gegeben,
denn Männer grofsen Wertes zeigten sich.«

Die ersten, die ihnen begegnen und sie als Genossen in ihren Kreis nehmen, sind die grofsen Dichter: Homer der Dichterkönig, Horaz, Ovid, Lukan. Sie schreiten fort, — mit einem Male wird die Landschaft klassisch edel. Sie finden eine Burg mit sieben Thoren von einem schönen Flusse rings benetzt; sie eilen durch und

»eine Wiese sah ich grünend prangen.
Wir fanden Leute strengen Blickes dort
mit grofser Würde, edlen Mienen und Gebärden;
sie sprachen wenig nur, mit sanftem Wort.
Und wir ersah'n dort seitwärts, nah bei ihnen,
frei eine Höh' in hellem Lichte glüh'n,
vor welcher alle klar vor uns erschienen.«

Und gegenüber »auf dem samtnen Grün« fand er die grofsen Krieger und Beherrscher, auch Caesar

»mit dem Adlerblick« und einsam für sich sitzend Saladin. Noch weiter an der Höhe erblickt er den Meister alles irdischen Wissens, Aristoteles, umringt von den Seinen, die ihm dienen; ihm nahe Plato und Sokrates. Das alles ist ganz im Sinne der späteren Humanisten empfunden: Die schlichte Landschaft mit dem hellen Hindergrunde, davor die wandelnden Heroen in schöner Bewegung sich reinlich abhebend, Gruppen im Gespräch, alle in gemessener Würde. Man muſs weit vorschauen, um die gleichen Bilder wieder zu finden; auf Raffaels Parnaſs und Schule von Athen werden wir ihnen begegnen.

Nach der Renaissance scheint das Verständnis für Dante zunächst gesunken. Erst in unserem Jahrhundert ist er aufs neue ein groſser Führer geworden. Das junge Italien sieht in ihm den gröſsten Dichter seiner Sprache und feiert ihn als Heros des geeinigten Vaterlandes; fast drohend steht sein Denkmal diesseits der Grenze zu Trient. Der moderne Historiker aber versenkt sich in das Werk des *divino poeta* als in das lebensvolle Abbild seiner leidenschaftlich groſsen Zeit. So nahe bringt uns die furchtbare Härte und die kindliche Demut jenes gläubigen Geschlechts kein Denkmal, keine Chronik, kein Nachempfinden der Ereignisse. Zugleich erscheint uns die Kenntnis seiner Persönlichkeit wie eine Voraussetzung für das Verständnis der mit ihm anbrechenden neuen Periode in der Geschichte des europäischen Geistes. In der Divina Comedia hat zu Beginn der Renaissance die mittelalterlich christliche Weltanschauung eine Verherrlichung von solcher Tiefe und Pracht gefunden, daſs

über sie hinaus kein Weg mehr wies. Die Phantasie schien auf Jahrhunderte erschöpft.

it Recht ist stets das Inferno, die Hölle, als der gewaltigste Teil der Divina Comedia gepriesen worden. Mit ungeheuerem moralischen Ernst richtet hier der königliche Mann über die grofsen und kleinen Herren dieser Welt. Papst und Kaiser stehen auch nach der Monarchia an der Spitze des irdischen Regiments, und im tiefsten Höllenkessel zermalmt Lucifer in drei gräulichen Mäulern unablässig die drei Erzverräter: Judas, der Christum verriet, und neben ihm Brutus und Cassius, die den ersten Caesar mordeten. Aber Papst und Kaiser sind dem Dichter gleichwohl nicht zu heilig, nicht auch mit ihnen ins Gericht zu gehen. Unter den Geldgierigen trifft der Dichter Papst Nikolaus III. kopfüber in einem Geldsack steckend, die brennenden Sohlen in jämmerlichem Schmerze reckend; er wartet mit Ungeduld auf seinen Nachfolger Bonifaz VIII.; da er Stimmen hört, schickt er sich an, den Genossen höhnend zu begrüfsen. Aber Dante fährt ihn zürnend an auf sein Geschrei und endet mit der grofsen Klage über Rom:

»Welch' Unheil, Konstantin, ist aufgegangen,
nicht, weil Du Dich bekehrt, nein, weil das Gut
der erste reiche Papst von Dir empfangen!« (Inf. XIX, 115.)

Es ist die Anschauung des mittelalterlichen Imperialisten, dafs von den Gewalten die höchste, geistliche dem Papste zukomme, dem Kaiser aber jegliche Herrschaft über Länder, Leute und Güter. Dafür freilich soll ein Kaiser der Welt den Frieden bringen, und die ersten Habsburger, welche Italien vernachlässigt haben, Rudolf von Habsburg und Albrecht I.,

erhalten auch ihrerseits einen vollen Fluch (Purg. VI, 76):

»Italien, Sclavin, Land voll Schmerz und Graus,
was hilft Dir's, da Dein Sattel unbesetzt,
daſs Justinian die Zügel Dir erneute!
Seht wie das wilde Tier sich tückisch bäumt,
seit niemand es die Sporen fühlen lassen.
O deutscher Albrecht, der dies Tier verlassen,
gerechtes Strafgericht fall' auf Dein Blut.
Schuld bist Du samt dem Vater an dem harten
Geschick Italiens, da Ihr, deutsche Gau'n
nur pflegend, ganz versäumt des Reiches Garten!«

Auf Albrecht lastet seine Schuld im Jenseits; Heinrich VII., der sein Leben an Italien setzte, erwartet im Himmel eine Krone.

Hier ist von Allegorie keine Rede. Mit Himmel und Hölle ist es dem Dichter der furchtbarste Ernst. Wer kennte nicht die grausigen Worte, die in schwarzen Buchstaben über dem dunklen Thor der Hölle stehen (Inf. III, 1):

Per me si va nella città dolente
per me si va nell' eterno dolore
per me si va tra la perduta gente.

Auch die Hölle ist ein Werk der göttlichen Gerechtigkeit, Allmacht und Liebe:

Giustizia mosse il mio alto fattore
fecemi la divina potestate
la somma sapienza e il primo amore.

Sie dauert ewig, und für den Verdammten giebt es in Ewigkeit keine Rettung und keine Hoffnung:

Dinanzi a me non fur' cose create
se non eterne; ed io eterno duro.
Lasciate ogni speranza, voi ch' entrate!

Gleichwohl verdammt Dante ungezählte aus der Mit- und Nachwelt zu diesen Stätten des ewigen

Jammers; ja er trägt kein Bedenken, die Tochter seines Gönners Guido Polenta von Ravenna unter den Verdammten aufzuführen, die unglückliche Francesca von Rimini. Sie war einem Malatesta zu Rimini vermählt, hatte sich mit dessen Bruder Paolo vergangen und war vom Gatten selbst niedergestofsen worden. Schuldbeladen war sie zur Hölle gefahren, — da irrt sie, vereint mit Paolo, in der endlosen Schar derer, die um der Liebe willen sündigten, mit ihnen in unaufhörlichem Sturme gepeitscht. Wie Dante ihr begegnet, ist seine Gerechtigkeit verschwunden; er erbebt bei ihrem Anblick, und (ganz der Dichter der Vita nuova) forscht er nach dem grofsen Augenblicke des Bewufstwerdens ihrer Liebe. Francesca thut ihm Bescheid; sie kennt ja nur diesen einen Gedanken. »Sie lasen von Lanzelots Liebe und waren ohne Argwohn; ihre Augen begegneten sich, ihre Wangen verfärbten sich, — die Leidenschaft erkennt sich, wie sie sich gleichsam im Spiegel sieht.«[12]

Trotz des tastenden psychologischen Interesses ist doch des Dichters Empfinden noch ein ganz elementares. Zwischen dem Mitgefühl und der unerbittlichen Gerechtigkeit giebt es keinen Kompromifs. Hart stehen die Kontraste an einander. Die starke Seele vermag sie zu bezwingen. Wie Dante Nikolaus III. höhnte, so zaust er den elenden, im Eise starrenden Bocca degli Abati, der die Guelfen in der Schlacht von Montaperti verraten hatte, grausam an den Haaren (Inf. XXXII, 97).

Aber derselbe Mann, der im Inferno so wild hafst und so königlich richtet, ist im Purgatorio ganz der demütige Büfser, im Paradies die kindlich fromme Seele, die verzückt durch die

Chöre des Himmels schwebt, anbetend und aufjauchzend.

Was ist das für eine inbrünstige Huldigung vor den beiden grofsen Ordensstiftern Franziskus und Dominikus, die den Geist der Kirche vor ihm bestimmt hatten (Par. XI, 28):

»Die ew'ge Vorsicht, die das Weltall leitet,
mit jener Weisheit, die in Tiefen ruht,
zu welchen kein erschaffnes Auge gleitet,
damit sich dem Geliebten ihre Glut
— die Glut der Braut, die er mit lautem Schreie
sich anvermählt hat durch sein heil'ges Blut —
sich'rer in sich und ihm getreuer weihe,
hat ihr zur Gunst zwei Führer ihr bestallt,
und hier und dorten führen sie die zweie.
Der eine war von Seraphsglut umwallt,
der andre zeigt im Glanz der Cherubinen
die Weisheit dort im ird'schen Aufenthalt.«

Einen Augenblick begleitet von Bernhard von Clairvaux, sieht er auch Beatrice in ihrer himmlischen Glorie, und vor der Gottesmutter erreicht sein Hymnus seine höchste Pracht; sie ist des Menschen Sinnen noch begreiflich. Als er sich der allerheiligsten unenthüllten Sphäre naht, in der die göttliche Dreieinigkeit selber thront, mufs sein Gesang verstummen.

»Zum tiefen klaren Lichtstoff drang ich ein;
Da schienen mir drei Kreise, dort zu sehen,
Dreifarbig und an Umfang gleich zu sein.
Wie Iris von der Iris glänzt, so zween
Im Widerschein, — der dritte, Glut und Licht,
Schien gleich von hier aus und von dort zu wehen
Wie kurz, wie rauh mein Sang für solch Gesichte!
Und dem, was zu erschaun mir ward beschieden;
Genügen wenig schwache Worte nicht.
O ewiges Licht, allein mit Dir in Frieden,

Allein Dich kennend und von Dir erkannt,
Dir selber lächelnd und mit Dir zufrieden!
Hier war die Macht der Phantasie bezwungen, —
Doch Wunsch und Will' in Kraft aus ew'ger Ferne
Ward wie die Sphären gleichmäſsig geschwungen
Durch Liebe, die beweget Sonn' und Sterne!«

DIE FLORENTINER GESELLSCHAFT UND DER HUMANISMUS.

Im Zeitalter Dantes erlebte die Stadt Florenz einen allgemeinen Aufschwung, und Giovanni Villani hat in seiner Chronik nicht zu viel versprochen. Er selbst war noch in der Lage, die günstigste Übersicht zu geben über den Stand der Industrie und des Vermögens, über die Geschäftsverbindungen der grofsen Häuser, über die Einnahmen und Ausgaben des Staates. Die Stadt sah auf Menschenalter emsigster Thätigkeit zurück.[13]

Man wohnte noch in finsteren, kastellartigen Häusern; aber zwischen den engen Gassen erhoben sich schon die ersten Monumente des hochsinnigsten Bürgerstolzes: das noch immer segensreiche Hospital von Santa Maria Nuova, die weiträumige Franziskanerkirche Santa Croce, die Getreidehalle von Or San Michele und das majestätisch hochgetürmte Stadthaus, der sogenannte Palazzo vecchio. Auch der Dombau war begonnen, und nur weil man das Gotteshaus zugleich als Sinnbild der städtischen Macht gar nicht kühn genug bauen zu können glaubte, ging die Arbeit daran noch durch Jahrhunderte hin. Es ist nur eine unter den unver-

geſslichen Urkunden des Dombaus, durch die am 12. April 1334 der Maler Giotto zum Stadt- und Dombaumeister berufen wurde, um das schlechthin Gröſste und Schönste zu vollbringen.[14]

Die soziale Physiognomie der Stadt hatte sich im XIII. Jahrhundert langsam gewandelt. Die Gewerbetreibenden waren zu solchem Reichtum und Ansehen gelangt, daſs sie auch politisch den alten Adel fast verdrängen konnten. Ständisch korporative Elemente gaben freilich auch dem neuen Staat seine Struktur. 1282 setzten sich die Prioren, die Vorsteher der Zünfte als Signoria an die Spitze des Gemeinwesens: ein Ausschuſs der gebildeten und begüterten Gesellschaft; denn die sieben oberen Zünfte umfaſsten Richter und Notare, Tuchhändler, Geldwechsler, Kürschner, Wollenweber, Seidenwirker, Ärzte und Apotheker.

Pelzgeschäft und Tuchhandel bezeichnen die Florentiner Industrie.[15] Pelze, vom Schwarzen Meere aus importiert, bildeten die eigentliche Winterkleidung der vornehmen Italiener; man holte sie aus Pisa. Auf dem Pisaner Markt lieſsen sich die Florentiner überhaupt zuerst von der groſsen Welt berühren; sie traten in lockere Geschäftsverbindungen mit Türken, Negern, Persern, Chaldäern und Juden. Was sie ihrerseits vor allem herstellten und in das weitere Abendland exportierten, zur See und zu Lande, waren Tuche und Seidenstoffe.

Aber wie zwei Jahrhunderte später in Deutschland im Zeitalter der Fugger, gingen die groſsen Häuser langsam vom Warenhandel über zum reinen Geldgeschäft. Durch persönliche Rührigkeit brachten die Florentiner bald den vor-

nehmsten Geldhandel des Abendlandes in ihre Hände. Die römische Kurie mit ihren durch das ganze Abendland gehenden Geschäften gab ihnen besonders viel zu verdienen und zu lernen. »Wo immer die römische Kurie ihren Sitz hat, in Avignon oder Rom« bemerkt Giovanni da Uzzano[16], »da ist das Geld teuer, denn es mufs an ihr mehr eingezahlt werden, als geschuldet wird.» Der junge Cosimo Medici begleitete später Johann XXIII. zum Konzil nach Konstanz, und als nach Jahren der abgesetzte Papst als einfacher Prälat gestorben war, setzte ihm sein dankbarer Bankier ein prächtiges Grabmal im Battistero zu Florenz.

n allen grofsen Plätzen gründeten die florentiner Banken ihre Filialen. Die Peruzzi hatten im XIV. Jahrhundert 16 Kontore von London bis nach Cypern. Für Flandern war Brügge der Hauptplatz, in Frankreich Paris und Lyon, in Italien Genua, Neapel und Venedig. Nicht ohne Grund wurde der florentiner Gulden (*fioriono d'oro*) die Hauptmünze der nächsten Zeit.[17] Freilich gab es auch furchtbare Verluste. Bei dem grofsen englischen Staatsbankerott von 1339 trugen hauptsächlich die Bardi und Peruzzi die Kosten; mit ihnen wurden zahlreiche kleinere Häuser getroffen. Aber andere waren ebenso rasch wieder auf dem Platze. Ein Zinsfufs, der uns heute unanständig scheint, entsprach dem Risiko, und bei dem grofsen Glücksspiele hatten aufmerksame Spieler zuzeiten ungeheuere Gewinnste.

ochmals änderte sich darüber das Verhältnis der sozialen Schichten. Der *popolo grasso* trennte sich schärfer vom *populo minuto*. Der reiche Grofshandel stellt einen neuen Adel, ver-

schmolzen mit Resten des alten; die führenden Familien sind die Acciajuoli, di Ricci, Albizzi, Buonaccorsi, Alberti, Bardi, Capponi, Medici, Peruzzi, Rucellai, Pitti und Strozzi. Aber der *popolo grasso* hat nicht ununterbrochen die Alleinherrschaft; ehrgeizige Glieder des Adels übernehmen die Führung der Kleinbürger, und dann schwankt die Herrschaft zwischen den Elementen der Bürgerschaft; und mit der Herrschaft schwankt die Politik. Der Geldadel betreibt die äufsere Politik kühner, interessierter und sachverständiger; er ist rasch bei der Hand, wenn es den Kampf gilt gegen Pisa, d. h. den Zugang zum Meere, oder den Kampf gegen Siena, d. h. die Strafse nach Rom. Sowie jedoch der Friede hergestellt ist, erheben sich von neuem die niederen Zünfte, murren über Dienste und Steuern und verlangen Abstellung ihrer Beschwerden. Durch solchen Wechsel wird das öffentliche Leben zunächst nur gefördert.

Der längst ganz rationell behandelte Staatshaushalt wäre ein glänzender gewesen, wenn nicht durch ein ganzes Jahrhundert hindurch die expansive Politik der mailändischen Visconti hätte bekämpft werden müssen. Zum System der Söldner und Condottieri war man überall gekommen, und diese schlugen sich nur für den, der das Höchste zahlte. So bedurfte es Jahr für Jahr gewaltiger Summen; aber die Florentiner boten beides: Geld und Treue. Dafür hatten sie die Genugthuung, ihren Staat, der nach und nach fast ganz Toskana von Pistoja bis Cortona umfafste, durch alle Gefahren hindurch zu retten. — Das wirtschaftliche und politische Leben machte die Florentiner scharfsinnig und gewandt, aber auch raschlebig und unruhig.

Gegen einen allzu raschen Verbrauch der Kräfte bot jedoch das Privatleben ein starkes Gegengewicht. Es ist charakteristisch für die neue florentiner Geldaristokratie, dafs ihre Wohlhabenheit frühzeitig auf der engen Verbindung mit einer blühenden Landwirtschaft beruhte.[18] War es doch auf dem Lande friedlicher, als in den Mauern der Stadt, die unaufhörlich von Geschlechter- und Bürgerkämpfen widerhallten. Auch beherrschte das Land kein Adel, den die geringere Rentabilität des Bodens und die Konkurrenz der Bürgerschaft zum Druck auf die ländlichen Arbeitskräfte gezwungen hätte. Die meisten Grundbesitzer wohnten in der Stadt, und ihr eigentlicher Reichtum stammte aus Handel und Gewerbe. Nur die Stetigkeit ihres Vermögens wurde verbürgt durch regelmäfsige, wenn auch geringe Einkünfte aus dem Landgut. Man teilte nach der Pachtart der Mezzaria die Bodenrente mit den dadurch, wenigstens anfangs, gehobenen Bauern; man war in der Lage, sich mit geringen Erträgnissen zu begnügen. Dafür besafs man aber den eigenen Grund und Boden, das Landhaus und den Baumgarten. Das Villino trug seine Zinnen und das Grundstück hatte seine Mauern, hinter denen man sich mindestens so sicher und geborgen fühlte, wie in der Stadt. Man genofs in förderlichem und angenehmem Wechsel die doppelte Anregung von Stadt und Land.

Mitten hinein in die Geschichte von Florenz und in das Leben der florentiner Gesellschaft führt uns die berühmte Einleitung in den Decameron des Giovanni Boccaccio.[19]

Im Jahre des Heils 1348, so erzählt Boccaccio nach eigener Erfahrung, wurde die schöne und berühmte Stadt Florenz von einer entsetzlichen Heimsuchung betroffen. Die Pest war aus dem Orient eingeschleppt und trat bald in der schrecklichsten Gestalt auf. Als in allen Häusern die Kranken lagen, begann sich der Bevölkerung eine ungeheure Erregung zu bemächtigen. Die einen meinten durch die äußerste Mäßigkeit der fürchterlichen Krankheit zu entgehen, die anderen durch sorglos angenehme Fröhlichkeit; die dritten ergaben sich dem wüsten Leben des Genusses, indem sie auf das Morgen nicht mehr dachten und auch das Gut des Nächsten nicht mehr schonten; noch andere suchten ihr Heil in Fasten und Kasteiung. Bei der furchtbaren Ansteckung der Seuche, die selbst durch das Berühren der Kleider übertragen wurde, war binnen dreier Monate die Stadt wie ausgestorben. Die meisten Überlebenden waren geflohen: der Bruder verließ den Bruder, das Weib den Mann, die Eltern ihre Kinder, und nur die schnödeste Gewinnsucht hielt ein paar Diener bei den Kranken fest. An eine förmliche Bestattung all der Leichen war nicht zu denken; von März bis Juli 1348 starben in Florenz wohl 100 000 Menschen, mehr als man überhaupt an Einwohnern vermutete.

Da trafen sich, — so verläßt Boccaccio dieses Elend — eines Morgens in der Kirche Santa Maria Novella nach einer Messe, der sonst kein Lebender beiwohnte, sieben junge vornehme Damen, schon vorher durch Freundschaft verbunden, 18 bis 28 Jahre alt, alle wohlerzogen und schön. Als sie sich ein Weilchen über die böse Zeit be-

sprochen, schlug die Älteste vor, die ausgestorbenen Häuser zu verlassen und eine Zeit lang auf das Land zu ziehen, sich in der freien Natur mit Spiel und Unterhaltung die Zeit zu vertreiben. Alle stimmten ein, nur eine äufserte Besorgnisse, dafs man so schutzlos sich hinauswagen wolle. Da traten eben drei edle junge Männer in die Kirche ein, Verwandte, an die man mit Erfolg das Ansinnen stellte, als Beschützer mit hinauszuziehen. Der Aufbruch wurde für den nächsten Morgen angesetzt, Diener und Dienerinnen auf das nicht weit entfernte Landhaus vorausgeschickt.

ls die kleine Gesellschaft selbst draufsen angelangt war, nahm wieder die Älteste die Verteilung der Rollen in die Hand. Sie liefs die Tafel festlich decken und versammelte die Freunde zu weiterer Beratschlagung über die Lebensordnung und den Zeitvertreib. Auf ihren Vorschlag ernannte man für jeden Tag eine Königin oder einen König, in deren Sorge die Zeiteinteilung und die Unterhaltung stehen sollten. Pampinea wurde zuerst Königin. Sie gab an, man solle, statt müfsig zu spielen, sich zusammensetzen und Geschichten zum besten geben. Noch lebte man im Zeitalter des Erzählens. Statt durch Bücher gingen die Erzählungen von Mund zu Mund. Man handelte nach Pampineas Vorschlag; zehn Tage nach einander erzählten alle zehn je eine Geschichte; die 100 Novellen dieser zehn Tage bilden das Zehntagewerk, das Decameron. —

ie Stoffe der Geschichten entstammten weder der christlichen noch der gelehrten Bildung; sie sind entnommen der Beobachtung des

Lebens und dem grofsen orientalischen Novellenschatz, der längst in Italien und Frankreich eingebürgert, gelegentlich variiert und bereichert, jedesmal als das Erzeugnis der unmittelbaren Gegenwart erschien, — zumal bei einem Meister wie Boccaccio, dessen Lippen die Grazien geküfst hatten. Da erscheinen die Mären von dem weisen Nathan, von dem edlen Saladin, auch die berühmte Allegorie von den drei Ringen durcheinander mit romantischen Rittergeschichten und florentiner Stadtklatsch. Manches verrät seine Herkunft aus dem lockeren Leben des neapolitaner Hofes, an den Boccaccio einst nur zu sehr gefesselt war; einiges ist einfach aus dem Gassendreck gezogen.

Zwischendurch giebt es auch einmal eine giftige Satire, — schon hier trägt der Klerus die Hauptkosten des Spottes. Ich kenne wenig Invektiven so bitterbös, wie die von dem schlimmheiligen Ser Ciappelletto oder die von dem Juden Abraham[20], der sich in Rom zum Christentum bekehrte, nachdem er die Liederlichkeit der römischen Kurie kennen gelernt hat. »Denn«, sagt er sich, »wenn so viel Priester und der Oberhirt selbst unermüdlich an der Zerstörung der Kirche vergebens arbeiten, dann mufs diese wahrhaftig das Werk des heiligen Geistes sein.« — Es ist nicht alles gar so bös gemeint; die Pointe ist wichtiger als der Inhalt, und die Reflexion verschwindet bei dem hellen Lachen, das der Kreis zur Antwort giebt. An jedem Tage schliefst das Zusammensein mit Gesang und Saitenspiel, und Boccaccio verfehlt nicht, seiner Gesellschaft die liebenswürdigste Lyrik in den Mund zu legen.

Es ist eine ungezwungene, ganz natürliche, ganz ungelehrte Geselligkeit, wie sie einer wohlhabenden und regsamen Gesellschaft entspricht. Man beachte nun wohl, welche Rolle die Damen dabei spielen.[21] Im Gegensatze zu den ablehnenden Lehrmeinungen der Scholastik wie zu dem galanten Frauenkultus des Rittertums bewegen sie sich hier als freie Persönlichkeiten in der Gesellschaft, — vielleicht zuerst in aller Weltgeschichte.

Dafs recht unsaubere Geschichten vor diesen Damen erzählt werden, wird man als poetische Lizenz betrachten; Boccaccio war selbst ein lockerer Vogel, und er mag sich gefallen haben in solchen Situationen. Interessanter ist, dafs überall in den Geschichten Scharfsinn und Gewandtheit der Frauen triumphieren. »Scharfe Augen und böse Zungen«, sagt man den Florentinern nach; hier besitzen sie die Frauen von Florenz.

Boccaccio läfst seine Königin Pampinea sogar ganz rational über das Problem der Frauen räsonnieren. Wir nehmen einiges in den Kauf und staunen doch über diesen Schritt ins Freie. Pampinea mahnt einmal ihre Freundinnen lebhaft auf: »Es ist eine Schande für uns, dafs die Damen von heute die Vorzüge des Geistes vertauscht haben gegen äufseren Putz. Was bilden sich doch diejenigen ein, deren Kleider am besten geblümt oder gestreift, mit Flittern und Fransen besetzt sind, — sie bedenken nicht, dafs davon ein Esel noch sehr viel mehr tragen könnte. Diese bebänderten und bemalten Puppen stehen entweder stumm wie Bildsäulen, wenn man sie anredet, oder sie antworten so, dafs sie besser geschwiegen hätten. Dabei bilden sie sich wohl gar

noch ein, es sei ein Zeichen der Unschuld, daſs sie weder mit Frauen noch mit vernünftigen Männern reden können, und diese leere Dummheit nennen sie Ehrbarkeit, — als wenn es sonst keine ehrbaren Frauen gäbe, als die, die sich blos mit Kammerfrau, Wäscherin und Köchin unterhalten können!«

Die Mahnung mochte am Platze sein; die Besorgnisse sollten sich als unnütz herausstellen. Die ganze Renaissance hindurch spielen die Frauen eine maſsgebende Rolle in der Gesellschaft und damit im Gange der Kultur. Sie sind dem Manne ebenbürtig an Bildung und an Leistungen. Sie nehmen dafür dieselbe freie Bewegung in Anspruch wie der Mann; auch in Sachen der Liebe. Es giebt bei der allgemeinen Freiheit hüben und drüben Exzesse, aber der Ruhm dieser Zeit bleibt auf ewig, daſs überall mehr im guten als im bösen Sinne das Auſserordentliche geleistet ist. Und die Zeit hatte so viel Geschmack und so viel menschliches Gefühl, daſs sie der vollentwickelten Frau wohl die Gleichberechtigung, niemals die Verwechselung mit dem Manne gestattete. Die Frauen blieben in ihrer Sphäre. Sie sind die Behüterinnen des rein Menschlichen, erregen und zügeln zugleich. Während die Männer mit heiſsem Verlangen ausspähen nach immer neuer Bereicherung des Lebens, halten die Frauen alte Traditionen fest. Sie bewahren den Sinn für Ebenmaſs und Schönheit inmitten maſsloser Kräfte und sittlicher Verwirrung.

Ein paar Jahrzehnte nach der Zeit des Decameron treffen wir eine ähnliche Gesellschaft in dem Paradiso degli Alberti vom Jahre 1389.[22] Hier sind sogar die Persönlichkeiten historisch bestimmt, wie Ort und Zeit. Man traf sich ge-

legentlich in der Stadt, zumeist aber auf dem Lande, und der Hauptteil des Romanzo spielt sich ab in der Villa Paradiso des Antonio degli Alberti, dem Landsitz dieses altadeligen Kaufherrn vor Porta San Niccolo. Da finden sich auch unsere Florentinerinnen wieder, inmitten der gelehrtesten Gesellschaft.

och hören wir erst, wie man in Florenz lebte. Mit dem Kanzler von Florenz und seinen Freunden betreten wir eines Abends das vornehme Haus des Antonio degli Alberti in der Stadt.[23] Man glaubt sich in der Gegenwart: Ein prächtiger Hof mit köstlicher Loggia, wohnlich ausgestattet; der Blick eilt schon vor ins Grün des Gartens, auf Gruppen von Cypressen und Tannen, Orangen, Granat- und Ölbäumen. Auf der Kredenz zur Seite stehen Schalen mit Konfekt und Obst, Gläser mit auserlesenen Weinen. Man setzt sich: der Kanzler Coluccio Salutati, der Naturforscher Marsilio von Padua, der Philosoph Biagio Pelacani von Parma, Luigi Marsigli, Theologe und Kanzelredner, der blinde Musiker Francesco Landini und der Hausherr Alberti. Die Gäste lassen es sich wohl sein; man plaudert in angeregter Unterhaltung und läßt sich schließlich von dem Hausherrn auf sein Villino einladen.

ort findet man in den nächsten Tagen eine viel zahlreichere Gesellschaft beisammen. Auch durchreisende Fremde lassen sich am Thore melden und werden mit Freuden aufgenommen. Allmorgendlich besuchen die Gäste die Kapelle, wo ein Priester Messe liest. Sodann ergeht sich die Gesellschaft im Freien. Eine Schar junger Mädchen und Burschen tritt auf; sie tanzen ihren Reigen, singen

ihre Lieder, und dann lauscht alles wieder mit Entzücken der Musik Francescos. Man nimmt ein kurzes Frühstück ein, — wir erfahren, daſs auch ältere Damen mit bei der Gesellschaft sind; — dann beginnt die eigentliche Unterhaltung.

lessandro wirft die Frage auf, ob Vater oder Mutter die gröſsere Liebe hege zu ihrem Sohne. Alessandro selbst redet zugunsten der Väter. Die junge geistreiche Cosa aber widerlegt alle seine Argumente mit solcher Beredsamkeit, daſs der etwas pedantische Biagio Pelacani ganz erschreckt ausruft: »Bei der Jungfrau Maria, ich hätte nicht gedacht, daſs die Florentinerinnen in der Philosophie so gut zu Hause wären und Logik und Rhetorik so beherrschten.« — »Maestro«, erwidert Cosa, »die Florentinerinnen haben sich eben umgesehen, so gut es geht, und darum lassen sie sich nichts weismachen.« Höchst bemerkenswert in ihren Darlegungen ist die Zurückweisung des Schlusses: der Mann sei im allgemeinen vollkommener, also auch in der Liebe. Cosa erkennt den Vordersatz an, bestreitet aber die Folgerung; die Liebe ist eine Sache für sich, ein Ruhm der Frauen; mit der sonstigen Vollkommenheit hat sie nichts zu thun; schon ein unvollkommenes Wesen, der Vogel auf dem Nest, bietet das höchste, wenn er bei einem Angriff auf die Jungen das Leben einsetzt.

päter muſs Cosa auch noch eine Novelle zum besten geben, denn die Lust am Erzählen ist hier so groſs wie im Decameron. Nur bleibt man dabei nicht stehen. In einem Zeitalter ohne Bücher und Blätter lebt auch die populäre Wissenschaft im persönlichen Austausch; die Gesellschaft

gewinnt einen unmittelbaren Wert. Im Paradiso wird heute die Biologie des Kindes von seinen Anfängen an entwickelt, morgen die Geschichte der Heimat erörtert. Wir stoſsen hier auf den höheren Bildungsstoff der Zeit und da überrascht uns zuerst, welchen Raum bereits das klassische Altertum einnimmt.[24] Noch huldigt man im Gespräch den Meinungen der Kirchenväter, man knüpft an Augustinus an, man zitiert weitläufig den Thomas von Aquino. Aber neben dem Dreigestirn der eigenen Litteratur, Dante, Petrarca und Boccaccio, preist man Livius und Ovid. Man weiſs sehr viel über Odysseus und Catilina, man disputiert über die Gründung von Florenz und Prato, — ob sie von Römern oder von Etruskern stammen.

Noch eine Generation weiter, und man will überall von gar nichts lieber hören als vom klassischen Altertum. Die Umwandlung des Geschmacks ergreift alle Lebensgebiete, sie geht durch alle Kreise. Sie ergreift den Stoff der Unterhaltung, wie die Form und Sprache der Litteratur. Beispiele aus dem Altertum wirken in allen Lebenslagen; die Heroen des Altertums geben die erwünschte Zier in Bild und Rede. Die Geschichtsschreiber entwöhnen sich der anspruchslos anschaulichen Chronistik im Volgare, um Historie im klassischen Sinne zu schreiben. Und, angesteckt vom Zeitgeist, der zuerst die Gelehrten überkam, begehrt alsbald auch das Publikum in die Geheimnisse des Altertums eingeweiht zu werden. Was die groſse Masse der Bildungsdurstigen eigentlich dachte, ist schwer zu sagen; das nur schienen bald alle zu meinen, daſs es vor allem würdig sei, die

Erinnerung an das groſse Altertum zu pflegen, ein verlorenes Wissen wieder aufzusuchen, die verstoſsene Schönheit zurückzuführen, — kurz die goldenen Zeiten zu erneuern, in denen man frei und schön gelebt haben sollte.

egen Ende des XIV. Jahrhunderts begann man das ungeheuere Kulturwerk, das die Bildung des modernen Europa bestimmt hat. Der begeisterte Führer für ein ganzes Zeitalter wurde Francesco Petrarca aus florentiner Familie.[25] Er tritt hervor als eleganter junger Kleriker an der Kurie zu Avignon; sein Vater aber war Dantes Freund gewesen und mit diesem 1302 verbannt worden; in der Verbannung seiner Eltern war Francesco am 20. Juli 1304 zu Arezzo geboren und schon in jungen Jahren in die Welt verschlagen worden.

uch Petrarcas Jugend kennt die gefühlsselige Lyrik nach der Stimmung des Trecento: Die Unruhe des gepreſsten Herzens, die wonnevolle Qual der Erinnerung, die schmerzbewegte Liebesklage:

Di pensier in pensier, di monte in monte
mi guida Amor.

Und bei Petrarca ist alles noch runder und graziöser als bei dem jungen Dante. Die Allegorie hat keinen Platz mehr; ein schönes Weib erfüllt ganz leibhaftig das Sinnen und Trachten des verliebten Jünglings. Petrarca kennt die Stimmung des Himmelhochjauchzend, zu Tode betrübt, — und schwelgt darin[26]:

Pace non trovo, e non ho da far guerra
e temo e spero ed ardo e sono un ghiaccio,
e volo sopra 'l cielo e giaccio in terra
e nulla stringo e tutto 'l mondo abbraccio;

das ungestillte Begehren versetzt ihn in solche Qual:

in questo stato son, donna, per vui!

In immer neuen Bildern malt er die Geliebte hin und bezaubert sich durch ihre Reize.

Petrarcas Auge verschliefst sich überhaupt keiner Schönheit. Zeitig enthüllt sich seine liebenswürdige, sanguinische Natur mit ihrer grenzenlosen Empfänglichkeit für alles: hohe Liebe und sinnliche Lust, Natur und Menschenleben, Reisen, Schauspiele, Verkehr und Politik, Freundschaft, Ehre und Ruhm. Für alle höheren geistigen Genüsse beginnt mit ihm das virtuosenhafte Verständnis; Kunst und Musik erquicken ihn, und die Wissenschaften vollends sind ihm in eminentem Sinne Lebensbedingungen des Geistes. Die Zeiten Dantes mit ihren Charakteren und Härten, ihren starren Gesetzen der Sitte und des Denkens scheinen beschlossen. Petrarca zieht durch die Lande ungebunden mit höchst beweglichem Geiste, alles ergreifend und tausendfach anregend. Es ist die unersättliche Entdeckerfreude, die das neue Jahrhundert charakterisiert. Nichts ist zu klein; man übersehe nicht, dafs Petrarca seinen Garten baut und Experimente liebt.

Hand in Hand geht die »Entdeckung der Welt und des Menschen«.[27] Petrarca macht, zuerst durch Verbindungen mit dem vornehmen Hause der Colonna, weite Reisen über See und Land, durch Frankreich, Deutschland, Böhmen

und alle Landschaften Italiens; seine Beobachtung der Natur und der Menschen steigert sich zu wunderbarer Klarheit, aber das eminent Moderne seiner Naturbetrachtung liegt doch in der Umsetzung jeglichen Natureindrucks in seelische Stimmungen. Der allbekannte Brief Petrarcas über seine Besteigung des Mont Ventoux bei Avignon macht Epoche in der Geschichte des menschlichen Naturgefühls.[28] Schon das bloſse Unternehmen einer scheinbar ganz zwecklosen Bergbesteigung war unerhört. Petrarca machte sich auf den Weg trotz der Warnungen des Hirten, trotz unsäglicher Mühe, zusammen mit einem jüngeren Bruder. Endlich sehen sie die Wolken unter sich. Sie erklimmen den höchsten Gipfel, und das weite Land von den Cevennen bis zum Golf von Lyon liegt zu ihren Füſsen. Angesichts der unendlichen Ferne überkommt den Petrarca ein überwältigendes Gefühl auch seiner selbst. Sein Leben taucht vor ihm auf mit allen seinen Irrungen; er glaubt zu spüren, daſs dieser Augenblick in ihm eine groſse Wandlung hervorrufe. Da zieht er die Bekenntnisse des Augustinus hervor, schlägt sie aufs Geratewohl auf und findet die Stelle: »Die Menschen gehen hin, um die Bergeshöhen zu bewundern und den breiten Lauf der Ströme und den weiten Kreis des Ozeans und die Bahnen der Gestirne, — sich selbst aber lassen sie auſser acht, vor sich selbst bleiben sie ohne Bewunderung.« Betroffen hielt er an; er schämte sich, diese Lehre nicht längst schon aus den heidnischen Autoren gezogen zu haben; sodann verfiel er wieder in Gedanken und während des ganzen Abstiegs sprach er kein Wort.

Nicht lange nachher begann er das erste Selbstbekenntnis »Von der Verachtung der Welt« (1342) zu schreiben, dem später andere gefolgt sind bis zu dem einzigen »Briefe an die Nachwelt«.[29] In diesen Werken ist auch die psychologische Kunst weit über Dante hinausgeführt; nur daſs Petrarcas Selbstbetrachtung unaufhörlich schwankt zwischen der feinsinnigsten Aufrichtigkeit und angemaſster Pose. Mit seinen Bekenntnissen steht er mitten zwischen Augustin und Rousseau.

Petrarca hatte ein bedeutendes Selbstbewuſstsein. Frühzeitig lächelte ihm der Erfolg; das Auſserordentliche seines Wesens und seiner Leistungen machte ihn noch jung zu einer Celebrität. Man ehrte und zeigte sein Geburtshaus zu Arezzo. Päpste, Kaiser und Fürsten liebten und verwöhnten ihn. Politisch ein Thor, wurde er doch von niemand ernstlich darob gescholten. Getragen von Gunst und Verehrung, sah er selbst rasch seinen Ruhm auf Erden sich ausbreiten. Wenn er ihn zu verdienen glaubte, so war es wegen seiner Studien. In ihnen ist er niemals ermüdet; ihretwegen liebte er so sehr die Stille der einsamen Natur. Wiederholt kehrt er aus der Welt (die ihn mit kirchlichen Pfründen ernährte, wie heute Stipendien und Ehrengeschenke gegeben werden) in seine versteckte Vaucluse bei Avignon zurück zur Arbeit. Hier entstanden die meisten seiner Werke, auch die ersten Gesänge der Africa, eine Verherrlichung des Scipio Africanus im Zusammenhang der römischen Heldenzeit.[30]

Hier erhielt er auch, am 1. September 1340, eine doppelte Einladung zu der von ihm schon längst ersehnten Dichterkrönung; die eine

von der Universität Paris, dem alten Mittelpunkt der Studien, die andere vom römischen Senat. Solche Dinge lagen in der Luft. Natürlich entschied sich Petrarca für Rom. Am Ostersonntage des Jahres 1341 ging die denkwürdige Feier in Scene. Unter ungeheuerem Andrang und Jubel des Volkes, unter dem Schalle der Trompeten stieg Petrarca, gekleidet in ein Festgewand des Königs von Neapel, zum Capitol hinauf. Oben hielt er eine Oratio über das Wesen der Poesie und über die Bedeutung des Lorbeers. Dann krönte ihn der Senator Orso dell' Anguillara mit dem Kranze.

Das war die erste Dichterkrönung auf dem Capitol. Petrarca ward sie zu teil als italienischem Dichter, — aber es ist, als ob die römische Umgebung, die feierliche Erneuerung des klassischen Brauches den damals 37jährigen Mann völlig bezaubert hätten. War seine Liebe zu den Denkmälern des Altertums stets grofs gewesen, so kannte sie fortan keine Grenzen mehr. Wie der gereifte Dante in die hohe Philosophie der Scholastik gelangte, so wurden die späteren Jahre Petrarcas ganz erfüllt von dem Kultus des klassischen Altertums, der eben mit ihm anhebt. Ihm blieb er ergeben bis zu seinem Tode am 18. Juli 1374 in einem Villino zu Arquà bei Padua.

Petrarca gab den klassischen Studien fast für ein Jahrhundert ihre Richtung. Er sammelte Handschriften und konnte sich gar nicht ausfreuen, wenn neue Autoren oder Werke in seine Hände kamen, die bis dahin so gut wie vergessen gewesen waren. Über dem Sammeln, Vergleichen und Abschreiben begann dann schon bei ihm die

philologische Arbeit. Er gab auch die frühesten Proben der Kritik, und in Deutschland ist es wohlbekannt, daſs Petrarca zuerst die kurz vorher gefälschten österreichischen Freiheitsbriefe römischer Kaiser auf eine Anfrage Karls IV. verworfen hat.[31] Aber Petrarcas Interesse am Altertum verrät doch auch den Geschmack der Zeit. Er kam dem novellistischen Zuge der Unterhaltung und der Freude an den Menschen entgegen durch seine Bücher der »Berühmten Männer« und der »Denkwürdigen Geschichten«. Das Anekdotenhafte ist seinem Publikum noch immer wichtig. Daneben freuen sich Autor und Leser der groſsen Vergangenheit.

Bestimmend aber für die ganze neue Geistesrichtung wurde vor allem die Auffindung verlorener Briefe des Cicero. Da fand Petrarca die klassische Form des Ausdrucks für alles das, was seine empfängliche Seele ihm spiegelte. Der Brief wurde so recht die Lieblingsform der Humanisten. Unter der Führung Ciceros, in ciceronischem Latein wurden alle menschenwürdigen Dinge, Philosophie, Archäologie, Sprachkunde und Geschichte behandelt und popularisiert. Eben diese Form stand in schroffem Gegensatz zu dem pedantischen Systematisieren der Scholastik, und nichts charakterisiert die alte und die neue Schulrichtung so sehr, wie der Gegensatz der eleganten Plauderei der humanistischen Epistel zu dem schwerfälligen Traktat der Scholastik. Die alte Wissenschaft war tiefgründiger, unendlich viel fleiſsiger und gelehrter — der Humanismus liebenswürdiger, unmittelbarer, aber auch oberflächlicher, und seine leichte Art hat es vornehmlich mit sich gebracht, daſs man im ernsten philosophischen Denken

lange Zeit so wenig Fortschritte gemacht hat. Aber der vornehme Geschmack gewann. Die Sprache wurde gewählt und in dem Zeichen der Klassiker wurde ein erfolgreicher Kampf geführt gegen allen Spuk, alle Pedanterei der Scholastik.

Petrarcas Briefe gingen weit in die Welt als Herolde seines Ruhmes. Immer gröfser wurde die Zahl der Bewunderer und Nachahmer über die Grenzen Italiens hinaus. Viele wagten sich auch an die gelehrteren Werke und allen teilte sich ein Abglanz der Stimmung mit, die den Autor beseelte. Und so geschah es in einem Menschenalter, — nicht durch Petrarca allein, aber unter dem stark bestimmenden Einflufs seiner einzigen Persönlichkeit und Wirksamkeit —, dafs der Humanismus die geistige Moderichtung der neueren Jahrhunderte und die Grundlage unserer gelehrten Bildung geworden ist.

Seine florentiner Heimat hat Petrarca persönlich selten genug berührt. Aber nirgends stand die geistig führende Gesellschaft so rasch unter dem Banne seiner Ideen, wie eben in Florenz. Es gibt eine Naturgeschichte der geistigen Strömungen; ihr Verlauf ist unzählige Male übereinstimmend beobachtet worden. Von materiellen Voraussetzungen ist zunächst überall nichts zu verspüren. Es sind einzelne Persönlichkeiten, die sich mit Ideen erfüllen; einzelne Zirkel, die sie propagieren. Erst ihre weitere Wirkung hängt von allgemeinen Bedingungen ab, die wir glauben annähernd darlegen zu können. Petrarcas Beispiel wirkte zunächst auf einzelne gelehrte Dilettanten.

Aber wer hieſs nur den Boccaccio[32] sein galantes Talent auf dem Altar des Altertums opfern? Einst war er aus dem Kaufmannsstand unter die Litteraten geführt worden; eine leichte Kunst der Sprache und eine seltene Gabe der Beobachtung hat seine Werke unsterblich gemacht. Nun erfaſste ihn eine wahre Schwärmerei für Petrarca und die Studien. Er lieſs dem Meister die Verse der Divina Comedia abschreiben, sammelte Handschriften und lieferte ihm eigenhändig Kopien von Werken des Cicero und Varro. Durch gelegentlichen Verkehr mit Petrarca wurde er beglückt, und in des Meisters Fuſstapfen nachzuwandeln, schien ihm die würdigste Lebensaufgabe. Sein vielseitiges Liebesleben hatte er mit einem groſsen Miſsgeschick beschlossen; der Graukopf lief Gefahr, sehr lächerlich zu werden.[33] Seine poetischen Jugendwerke im Volgare (mochten sie schon geziert sein mit viel klassischem Flitter) hat er verurteilt. Von »timider Orthodoxie« kamen ihm sogar Bedenken bei den klassischen Studien, bis Petrarca seinen kleinen Geist wieder kräftig aufrichtete.[34]

Im übrigen lebte Boccaccio als behaglicher und beliebter Bürger in mäſsigem Wohlstande vom väterlichen Vermögen zu Florenz oder auf dem kleinen Familiengute zu Certaldo im Val d'Elsa, wo er auch gestorben ist (1375). Öfters diente er der Öffentlichkeit. Von seinen Vorträgen über Dante war schon die Rede. Seine Muſse galt den Studien in Petrarcas Sinne. Was er darin leistete[35], ist von untergeordnetem Werte; aber es wurde für seine Zeitgenossen auf der ganzen Linie eine Verstärkung der Anregungen, die von Petrarca ausgingen.

Nur in einem Punkte ist Boccaccio über Petrarca hinausgekommen. Wir wissen, daſs Petrarca ein Exemplar des Homer erwarb und zärtlich liebte; aber der Inhalt blieb ihm ein verschlossener Schatz. Nur die Anregung zu einer Übersetzung hat er noch gegeben. Boccaccio dagegen nahm den Griechen Leonzio Pilato in sein Haus auf und, da er sich leichter als Petrarca in die Rolle des Schülers schickte, versuchte er wenigstens, das Griechische noch zu lernen. Es war der schüchterne Anfang griechischer Studien zu Florenz. Boccaccio brachte es nicht weit, aber er sorgte für eine, wenn auch schlechte Übersetzung des Homer, und was vollendet war, schrieb er eigenhändig ab, um als erster Italiener wieder den Homeros zu lesen.

Ein gutes Menschenalter jünger als Boccaccio, in mancher Hinsicht ein Gegenstück zu ihm, war Niccolo Niccoli [1364—1437]. Auch er war einstmals praktischer Kaufmann; erst nach des Vaters Tode ergab er sich ganz der Gelehrsamkeit. Von litterarischen Jugendsünden im Volgare ist bei ihm keine Rede mehr; zu seiner Zeit ergriff man sogleich die klassischen Studien.[36]

Schon wimmelte es in Florenz von Humanisten. Niccolo war ihr Mittelpunkt. Sein kleines Häuslein war Museum und Bibliothek von auserlesenem Werte; mehr als sein Vermögen setzte der unermüdliche Mann daran. Er hat es bis auf 800 Bände gebracht, und viele davon waren das Werk seines eigenen Schreiberfleiſses. Bald galt er als der erste Kenner der Handschriften, und aus aller Welt wandte man sich an ihn um Auskunft,

so wie seine Anweisungen zum Nachforschen nach allen Seiten gingen.

Man schreibt es mit auf sein Verdienst, daſs Florenz damals der buchhändlerische Mittelpunkt des Abendlandes geworden ist. An ihm bildete sich ein Verleger wie Vespasiano Bisticci, der oft gleichzeitig 45 Abschreiber beschäftigte und sich anheischig machte, alles zu besorgen, was man wünschte; er lieferte ganze wohlgeordnete Bibliotheken und stand so sehr inmitten des Verkehrs, daſs er uns in seinen Lebensbeschreibungen berühmter Zeitgenossen an die 100 biographische Skizzen von groſser Unmittelbarkeit hinterlassen konnte.[37]

Niccolo sorgte auch dafür, daſs die Bibliothek des Boccaccio im Kloster von Santo Spirito in Schränken und Börten zur Benutzung aufgestellt wurde. Seine eigene Bibliothek war jedermann zugänglich, und es war sein letzter Wunsch, daſs sie es bliebe. Cosimo Medici entsprach dem Wunsche. So wurde auf Anregung des Niccolo und aus seinen Schätzen durch Cosimo die erste öffentliche Bibliothek im Kloster von San Marco geschaffen. Niccolo hat nichts geschrieben von Bedeutung. Er ist der vornehmste Vertreter dieses Zeitalters der groſsen Vorbereitung: sammeln, abschreiben und emendieren, die verlorenen Schätze heben, zum Gebrauch herrichten und darbieten, das ist sein Ruhm.

Er teilte mit Petrarca und Boccaccio die Abneigung gegen die Familie, aber im Verkehre mit Genossen und Jüngern gab er sich ganz hin. Die ihn besuchten, nahmen nicht nur neue Kenntnisse, sondern auch das Bild einer peinlich ge-

schmackvollen Lebensführung mit aus seinem Hause. Wenn man seine Sitten antik nannte, so befand man sich in einer Täuschung, die durch die ganze Zeit geht; aber entzückend mufs es doch für die Zeitgenossen gewesen sein, ihn in seinem Hause zu sehen, den freundlichen Mann in schönem Gewande, inmitten seiner wohlgeordneten Bücher und Antiquitäten, oder an dem Eſstisch sitzend, der stets gedeckt war mit schneeweifsem Linnen und besetzt mit köstlichen Schalen und Gläsern.[38]

Solcher Liebhaber der neuentdeckten Künste und Wissenschaften gab es in den bürgerlichen Kreisen zu Florenz von Tag zu Tag mehr. Vielfach sind es Leute, die sich aus dem Geschäftsleben ganz zurückgezogen haben und nun thätig mitwirken an der gelehrten Arbeit. Der bedeutendste war wohl jener Giannozzo Manetti [1393–1459], einst Buchhalter eines Bankiers, dann von den gelehrten Studien ergriffen, ein tüchtiger Lateiner und Grieche und der erste, der auch das Hebräische in den Bereich der humanistischen Studien einbezog. Er diente seiner Vaterstadt mit Ehren in Geschäften, und ergab sich erst dann ausschliefslich den Studien, als ihm die Heimat verleidet war und er an den Höfen von Rom und Neapel alterte.

Aber es fehlte von allem Anfang nicht an Männern, die, dauernd mitten in der Praxis des Lebens stehend, nur in ihren Mufsestunden sich den neuen geistigen Genüssen hingaben. Man findet sie in ununterbrochener Reihe von jenem Antonio degli Alberti bis auf Palla Strozzi und Cosimo Medici. Sie sind die Gönner der

Künstler, Dichter und Gelehrten; sie öffnen ihre Paläste und ihre Hallen, ihre Gärten und ihre Landhäuser für den Siegeszug der Genien und Musen.

In den Kreisen gelehrter Dilettanten verquickte sich der Humanismus mit der Gesellschaft. Allein wir müssen noch andere Stätten besuchen, an denen er eine mehr zusammenhängende Pflege fand, auch eine Fortbildung über Petrarca hinaus. Ein paar vornehme Klöster haben in der Geschichte der florentiner Kultur unvergängliche Namen. Allerdings in sehr verschiedenem Sinne. Die köstliche Bibliothek, die Cosimo im Kloster von San Marco aufstellen liefs, hat den Geist dieses Klosters weniger bestimmt, als die Tradition des Trecento, die von hier aus noch oft mächtig in das florentiner Leben eingegriffen hat. Eine Reihe anderer Klöster, in denen das System der Scholastik hartnäckig festgehalten wurde, oder in denen gar nur beschränkte und schmutzige Bettelmönche aus der Hefe des Volkes ein zurückgebliebenes Dasein führten, wurden zu Zielscheiben des Hasses und des Spottes der Humanisten von Petrarca bis auf Erasmus. Dagegen berührten sich gerade die Fürsten der Humanisten doch mit gewissen uralten Idealen des Klosterlebens, die sehr beachtenswert sind.

Poesie und Wert der Klöster sind uns Nordländern ganz fremd geworden. Es liegt zu vieles zwischen jenen Zeiten und heute. Vielleicht überkommt den modernen Reisenden noch eine Ahnung davon, wenn er im Süden ein wohl-

erhaltenes Kloster mit der alten Lebensführung besucht oder gar bewohnt. Ein weitläufiges, oft schön gelegenes Anwesen: Hallen um gemessene Höfe mit dunklen Cypressen und Brunnen; Kapellen; weite Säle und Gemächer; über allem liegt der tiefste Frieden. Die Verbindung alten Reichtums mit äußerster Bedürfnislosigkeit des Einzelnen erweckt den Eindruck überlegener Würde. Das Leben hat Stil; es ist streng geordnet, die Beschäftigung ist die denkbar vornehmste: Studien und Betrachtung. Auf dem sauberen Steinpflaster des Portikus bemerkt man nur zwei lange Reihen schwarzer Wachstropfen — die beredten Zeugen des nächtlichen Zuges in den Chor der Kirche. Die Männer, die da Zuflucht gefunden haben, sehen zum Teil auf ein reiches, vielleicht verfehltes Leben hin; andere kannten ihr Leben lang nichts als die Studien; und diese Studien waren ja eben in solchen Klöstern seit den Zeiten Cassiodors geborgen gewesen. Kein Wunder, daß man in vornehmen Klöstern Stätten der Sammlung und der höchsten Bildung verehrte, daß aus solchen Klöstern auch Stimmungen und Ideale der Lebensführung in die Welt übernommen wurden. Petrarca hat noch in der Vaucluse einen Traktat über das einsame Leben begonnen; nach einem Besuch bei seinem Bruder Gherardo in der Karthause Montrieu schrieb er sogar ein Büchlein zum Preise des Mönchtums.[39] Vom Klosterleben aus erhielten viele Ideen, die man aus den Klassikern schöpfte, eine starke Unterstützung: die Abneigung gegen das Familienleben, der Sinn für männliche Freundschaften, das Ideal des ungestörten Gelehrtenlebens, die stoische Verachtung der Welt, die auch dann noch dem

Kloster verwandt blieb, wenn sie in empfindliche Eitelkeit umschlug.

Unter den florentiner Klöstern ragen als Sitze gelehrter Studien in jener Zeit hervor der Augustinerkonvent von Santo Spirito und derjenige der Camaldolenser bei den Angeli, wo Ambrogio Traversari († 1439) wirkte und Giannozzo Manetti gebildet wurde.

In Santo Spirito lebte etwa seit 1382 Luigi Marsigli als Mittelpunkt eines gelehrten Freundeskreises. Er war noch bekannt mit Petrarca und Boccaccio; Coluccio Salutati und Niccolo Niccoli waren ihm befreundet; aber er war nicht blos Humanist. Seine Predigten vor dem Volke waren berühmt; zweimal begehrten ihn die Florentiner zum Bischof. Als Theologe war er auch in der vornehmen Gesellschaft, der er von Geburt angehörte, gern gesehen; im Paradiso degli Alberti giebt er eine moralische Deutung für die Geschichte von Odysseus und der Zauberin Kirke; ähnlich soll er auch die heiligen Geschichten behandelt haben. Im Konvent von Santo Spirito hielt er Gespräche ab über die Gedanken der Klassiker und der Kirchenväter; selbst Damen kehrten dort mit ein, und Luigi mufste wegen seiner eleganten Theologie ein zorniges Sonett des Angelo Torini hinnehmen[40], dem dies Treiben mit den Damen sehr mifsfiel:

Et pertanto veder mi spiace molto
tenere donne o in chiesa o concestoro
da facundi in vertù religiosi.

Aber der Einfluſs und das Ansehen des Chorherrn war so groſs, daſs nach seinem Tode (1394) die Signorie beschloſs, ihn mit Ehren zu bestatten und

sein Andenken durch ein Marmordenkmal im Dom zu verewigen.

Die Gespräche in Santo Spirito gingen fort und erhielten in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts in den Zeiten jenes Hebräisten Giannozzo Manetti erst ihren rechten Glanz. Wir erfahren, dafs man auch in der Disputation die alten Formen der Scholastik überwand und nach Muster des ciceronischen Dialogs sich unterredete. Die zahllosen geschriebenen Dialoge dieser Zeit geben uns ein Bild davon.

Vielleicht wundert man sich, unter den Stätten der neuen Bildung nicht auch die Universität zu finden. Allein an diesem mittelalterlichen Institut sind die humanistischen Studien erst spät heimisch geworden. In der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts wurde das Studio durch seine Latinisten und Graecisten weltberühmt, aber bis dahin stellten die öffentlichen Disputationen und Vorträge bei den Angeli und bei Santo Spirito die Universität in Schatten, und die ersten grofsen Förderer der Studien mufs man in anderen Zirkeln suchen.

Unter den Freunden des Marsigli ragt niemand so sehr hervor, wie der Staatskanzler von Florenz, Coluccio Salutati († 1406).[41] Wir treten zu ihm in den dritten und bedeutendsten Kreis von Humanisten ein. Die Gelehrsamkeit der letztvergangenen Jahrhunderte hatte ihren vornehmsten Sitz in den Klöstern gehabt, wo sie am ehesten die

ideellen und wirtschaftlichen Voraussetzungen ihrer Pflege finden konnte. Aufserhalb der Klöster und Stifte führte man die Feder berufsmäfsig nur noch in den Kanzleien, und es darf nicht überraschen, dafs diesseits der Alpen die humanistischen Studien zuerst in den fürstlichen Kanzleien Eingang gefunden haben; aber es handelte sich bei uns doch nur um eine neue Spielart klerikaler Bildung. In Italien dagegen verband sich noch von der römischen Zeit her eine, wenn auch dünne, Tradition gelehrter Laienbildung eben mit den Berufsklassen der Kanzler und Notare. Soweit sie blos Privaturkunden fertigten, langten sie mit einem gewissen Mafs von Rechtskenntnis und Pedanterei völlig aus. Auch alles, was in das Gebiet der Privilegien gehörte, wurde am besten mit starrem Formalismus erledigt. Ganz anders stand es um die täglich wachsende Menge von Staatsschriften, die der eigentlich erst im Entstehen begriffene diplomatische Verkehr erforderte.

ie italienischen Stadtstaaten sind die Wiege unserer Diplomatie und mit der »auswärtigen« Staatskunst entwickelten sie alle ihre Formen von den ostensiblen Höflichkeiten bis zu den Chiffern des geheimen Verkehrs. Italien wurde das Land der klassischen Instruktionen und Relationen, der politischen Denkschriften und Prunkreden. In das Verdienst müssen viele sich teilen. Für Florenz steht Coluccio Salutati vorn an. Er hütete seit 1375 die Staatskanzlei der Stadt, längst ergriffen von der Freude an der kunstvoll geschmückten Sprache, ein glühender Bewunderer des Petrarca und Boccaccio. Er behandelte zuerst die Staatsschriften als freie stilistische Kunstwerke. Mit dem Geschmack im

einzelnen dürfen wir nicht rechten; wenn in einem Briefe alle Helden Roms aufziehen, wenn wir uns zu verlieren glauben in dem Schwall der Worte — so war doch jene Generation eben davon entzückt. Dem Giangaleazzo Visconti, Herrn von Mailand, wird das Wort in den Mund gelegt, ein Brief des Salutati thue ihm im Kriege mit Florenz mehr Schaden als 1000 Florentiner Reiter.[42]

Coluccio erscheint als das Muster eines freien Bürgers. Obzwar von strenger Religiosität, war er kirchenpolitisch radikal. Stets thätig; gegen sich hart, aber freundlich gegen andere; in seinem Hause wuchsen ihm zehn Söhne für den Staat. Als er mit 76 Jahren gestorben war, wurde die Leiche auf Piazza Peruzzi aufgebahrt und im Beisein der höchsten Beamten nach einer Ruhmesrede mit dem Lorbeer des Poeta gekrönt; dann senkten sich über ihr die Banner und Zeichen der Kommune.

Seit Coluccio blieb das geschäftsführende Staatsamt in den Händen eines Humanisten. Ihm folgten Lionardo Bruni und Carlo Marsuppini, denen die Republik jene wundervollen Grabdenkmäler in Santa Croce setzte, dann Poggio Bracciolini und eine lange Reihe in verwandten Stellungen bis hinab auf Niccolo Machiavelli. Aus dem Übermafs des bunten Stils wählten die Nachfolger mit wachsendem Geschick, nachdem einmal das Prinzip festgestellt, dafs auch ihre Arbeit ein Kunstwerk sein müsse. An der durchgebildeten Klarheit des klassischen Latein reifte die italienische Prosa heran, und wenn man sich an der scharfen Diktion des Machiavelli erfreut, spotte man nicht der blumigen Reden des Coluccio.

Die Staatskanzler schrieben auch in neuem Stile die Geschichte ihrer Stadt; zuerst Lionardo[43], zuletzt, wiederum am bedeutendsten, Machiavelli. Dem toten Lionardo Bruni legte man sein Geschichtswerk auf die Brust, krönte seine Stirn mit dem Lorbeer und liefs eine öffentliche Ruhmesrede auf ihn halten durch Giannozzo Manetti.

Für uns sind diese humanistischen Geschichtsbücher weniger ergiebig, als die älteren Chroniken der Gebrüder Villani; allein was kümmerte diese Humanisten die Neugier der Nachwelt? Harmlos zu erzählen, zu plaudern, war nicht ihre Art; in dem ganzen Streben, das sie beseelt, liegt die Absicht auf das Getragene, auf das Stilvolle. Grofs und geschmückt soll die Sprache sein, würdevoll das Auftreten, edel die Lebensführung, bedeutend die Interessen und gehalten die Leidenschaften. Sie mühen sich um das immer wieder lösenswerte Problem, die Menschen aus dem lässig Formlosen in das schön Gehaltene emporzuheben.

Man streifte oft das leere Pathos, aber die florentiner Humanisten sind einer gröfseren Gefahr entgangen, der die keckere Gesellschaft an der römischen Kurie früh verfallen ist, der moralischen Dekadenz. Die florentiner Humanisten, die in einer gesunden Kultur wurzelten, liefsen sich nur ausnahmsweise in das frivole Treiben der radikaleren Humanisten hinabziehen. Der Römer Lorenzo Valla hat einen vielbesprochenen Dialog geschrieben, in dem sich Lionardo Bruni mit dem Neapolitaner Antonio Beccadelli über den Genufs und das wahre Gut streitet, und schliefslich Niccolo Niccoli den versöhnenden Abschluſs giebt.[44] Da er-

hebt sich Beccadelli zum lauten Preise der Natur und der Sinne. Das Auge erfreue sich der Schönheit des Menschen, der Reize des Frauenleibes. Der Mensch folge nur dem Rufe der Welt und des Lebens, die ringsum einladen zum Genufs. Dagegen erscheint Lionardo von einer fast mönchischen Strenge: Welt, Genufs und Schönheit werden abgelehnt. Es ist, wie in seinem *Isagogicon morale* ebenso sehr die stoische Weltweisheit, wie die christliche Sittenlehre, die solche Sätze angiebt.[45] Aber sie kennzeichnen die florentiner Stimmung.

Ein anderer, Cino da Rinuccini, bekämpft die radikalen Humanisten in längerer Ausführung, die uns die Gegensätze kennen lehrt. Sie verwerfen das Volgare, sagt er, und die ganze gelehrte Bildung der älteren Zeit; sie verachten die geheiligten Ordnungen der Ehe, des Staates und der Gesellschaft; sie halten mehr von den heidnischen Göttern als von der christlichen Offenbarung; sie wollen die Leidenschaften weder dämpfen noch mäfsigen.[46]

Humanisten solchen Schlages haben die florentiner Gesellschaft oft berührt, niemals beherrscht. Es sind Abenteurer wie jene blutigen Politiker und Condottieren, von denen das Land wimmelte. Sie haben auch deren Manieren, und an die Gastrolle, die der geistreiche, aber absolut charakterlose Filelfo in Florenz gegeben hat, knüpft sich eine der ekelhaftesten Meuchelmördergeschichten dieser Zeit.

Die Florentiner haben die Schätze des Wissens auch aus schmutziger Hand genommen. Aber was sie einmal sich zu eigen gemacht hatten,

das adelten sie. Sie ergriffen alles, aber sie verarbeiteten es mit Geschmack. Sie waren die ersten unter den Sammlern, aber auch die ersten, welche die Praxis des Lebens nach den neuen Erkenntnissen einzurichten trachteten. Das irdische Leben hatte für sie des Wertes nie entbehrt. Aber alles höhere Denken und Sinnen der letzten Jahrhunderte war in den Beziehungen zum Jenseits aufgegangen. Dante hatte dieser Auffassung den höchsten Ausdruck gegeben. Nun waren sie wiederum die ersten, die sich mit dem Glauben erfüllten an das Ideal des menschlich schönen und an sich wertvollen Daseins. Nicht die Theologie, sondern die höchste weltliche Bildung mufste dazu verhelfen können. Diese aber wufste man beschlossen und suchte man wiederzufinden im klassischen Altertume.

DIE KÜNSTLER DES QUATTROCENTO.

Bei allen grofsen Wandlungen in der Geschichte bleibt aus der alten Zeit unendlich viel mehr erhalten, als man gemeinhin glaubt. Nur ist das Bewusstsein davon sehr verschieden lebendig. Es giebt Zeiten, in denen nicht blos die Gegensätze zwischen den verschiedenen Schichten des Volks, sondern selbst die Widersprüche in der führenden Gesellschaft aufs stärkste empfunden werden. In der Renaissance bezeichnet dieses Bewufstsein erst die letzten Zeiten des Verfalls; — der florentiner Kultur des Quattrocento war es zunächst fremd.

Man urteilt vielleicht, die Wiedererweckung des heidnischen Altertums habe das überkommene Christentum notwendig stören müssen. Allein wer dieser Meinung ist, der hält das Christentum, das jene Zeit besafs, für zu christlich und das Heidentum, das sie empfing, für zu heidnisch. In dem mittelalterlichen Christentum steckte zu vieles aus dem späten Heidentum, seiner Philosophie und seinem Kultus. Und anderseits sah man die Klassiker noch lange mit den Augen des mittelalterlichen Christen an. Die Götter und Nymphen, die Heiligen und die kirchlichen Mysterien sind doch derselben Phantasie desselben Volkes entsprungen.

Das Denken und Reden in denselben Bildern ist uralt und zugleich von heute. Es dünkt uns blasphemisch und doch ist es ganz naiv, wenn Boccaccio im Filocolo mit Bezug auf das Sakrament des Altars sagt:

così nel sacrificio è da tenere,
in Cerere e Bacco il divin cibo
s'asconda a noi per debole vedere.[47]

Die Zeit war weltlich, war durstig nach irdischem Glück. Sie protestierte gegen die mittelalterlich asketischen Lebensideale, wie man sich gegen eine Modethorheit wendet. Die Frau wurde wieder gleich geachtet dem Manne an die Seite gestellt. Das Leben bekam eigenen Wert, eigene Schönheit. Auch die irdische Unsterblichkeit, der Ruhm, galt wieder als erstrebenswert. Die Hierarchie hinderte nicht; man betrachtete sie wie eine Regierung, die man weniger liebt als fürchtet; im Papsttum sah man sehr bald zugleich das italienische Fürstentum, mit dem man sich ganz real auseinandersetzte. Die Kleriker verspottete man, weil sie mehr als andere Stände dazu herausforderten; ein faules und nichtsnutziges Mönchstum verachtete man mit Fug und Recht.

Aber es blieb die Pietät gegen die überlieferten Ideen, es blieb der Glaube an die Ewigkeit, wie an die übersinnlichen Mysterien der Kirche; es blieb vor allem die starke Wirkung feuriger Bufsprediger und heiligmäfsiger Personen[48]; es blieb auch die Praxis der individuellen Rechtfertigung durch die Mittel der Kirche und durch gute Werke. Die Sakramente und Segnungen, die Feste und Bilder der Kirche konnte man schon aus

bürgerlichen und ästhetischen Gründen nicht entbehren.

Dabei bewegte sich der Einzelne in seinem religiösen Gefühl sehr frei; der Verkehr mit den Orientalen machte ihn tolerant, oft skeptisch. Züge des Fatalismus und des Glaubens an die Gestirne nisteten sich mit anderem Aberglauben ein, da man die Dogmen seit Augustinus getrost der Theologie überlassen durfte.[49]

In das äufsere Kirchenwesen war seit Jahrhunderten immer mehr Weltlichkeit eingedrungen. Diese Entwicklung beschleunigt sich noch. Reformen sind jetzt wie früher von vorübergehender Wirkung. Volk und Klerus, gleichgestimmt, wirken zusammen, die Ceremonien und Aufzüge nur immer prächtiger und ergötzlicher zu gestalten.[50] Je sinnlicher die Mittel, um so stärker die Wirkung; dafs man sich dabei doch vor allem einmal wieder satt sehen möchte an Licht und Farben, gestand man sich nicht; und wenn man es gethan hätte, würde man auch das getrost für gottgefällig gehalten haben.

Die guten Werke mehrten sich unausgesetzt, nur dafs sich die Idee des Ruhmes dem Bedürfnis der Buſse beimischte. Es war lange her, dafs man Güter und Renten schenkte in der ergebenen Hoffnung auf die kirchliche Fürbitte; jetzt soll das fromme Werk vom Geber selbst bestimmt werden, es soll sein Wappen und den Namen der Familie tragen. Die vornehmen Familien von Florenz haben ihre kostbaren Grabstätten, ihre Altäre, ihre Kapellen in und an den Gotteshäusern, ihre

Hospitäler und Klöster, ja ihre bevorzugten Kirchen, die durch die Munificenz von Generationen fast als die Schöpfungen eines reichen Hauses erscheinen. Man wandere durch Florenz und überall wird man den Namen der vornehmen Familien begegnen: sie sorgten für den Ruf, Glanz und Kredit ihres Hauses unter den Zeitgenossen, für ihren Ruhm in der Nachwelt.

Dasselbe Gefühl beherrschte seit Generationen auch die öffentliche Bauthätigkeit. Zünfte und Bruderschaften bauten sich köstliche Hallen und Kapellen, und die Gesamtheit der Bürger baute nicht nur das Stadthaus, sondern auch den Dom als ein Denkmal des Ruhmes für die Stadt. Bei dem gottgefälligen Werke wollten alle beisteuern, aber auch alle mitreden.[51]

Nach alledem ist es nicht wunderbar, dafs sich der höhere Thätigkeitstrieb des Volkes noch immer in der kirchlichen Kunst befriedigte, dafs die Kunst ihrerseits in solchem Umfange der Kirche diente, und dafs sie immer glücklicher gerade die Stoffe der kirchlichen Gedankenwelt zu bewältigen lernte.

Merkwürdiger ist es schon, dafs in diesem eminent weltlichen Zeitalter nicht einmal neben der kirchlichen eine weltliche Kunst emporzukommen vermochte. Sehen wir ab von ihrem Anteil an kleinlichen Dingen, wie Hausrat und Dekoration, so bereitete sich die Kunst erst aufserordentlich spät in weltlichem Gewande zum Dienst des bürgerlichen und häuslichen Lebens. Man baute Familienhäuser und Stadthäuser, aber sie sind finster und wirken auf uns so sehr nur durch ihre Masse

und durch die historischen Traditionen. Das Auge befriedigte sich am Kirchenbau. Die Maler waren an die biblischen und legendarischen Stoffe so gewöhnt, daſs sie damit die profanen Gebäude so gut wie die kirchlichen schmückten.[52]

Umgekehrt liegen die Anfänge wirklich bürgerlicher Kunst überall in den Kirchen. An den Grabdenkmälern entwickelte sich sowohl das Porträt, wie das freie öffentliche Denkmal; aber es dauerte lange, bis man es wagte, das Reiterbild statt in der Kirche auf offener Piazza aufzustellen. Was die Malerei für das Bürgerhaus und den Palazzo schaffte, waren Hausaltäre und Heiligenbilder. Profanere Stoffe aber, wie Allegorien und Darstellungen des wirklichen Lebens wurden erst an den Wänden und Gewölben der Kirchen erprobt, bevor man sich traute, sie in die Häuser zu bringen.

Es wird wohl gesagt, bei allen Völkern eile die Dichtkunst der bildenden voraus; das gilt für frühe Stufen und bewährt sich im Verlaufe der Geschichte nicht. Daſs aber Geschmacksveränderungen rascher um sich greifen in der Litteratur, das zeigt auch unsere Periode. Die Gründe sind oben dargelegt; sie liegen, auſser in den technischen Vorbedingungen der bildenden Kunst, in ihrem uralten Bunde mit der römisch-christlichen Kirche und in dem nur wenig modifizierten Verhältnis des Volkes zu dieser Kirche.

Der Humanismus, als litterarische Richtung, hatte längst die führende Gesellschaft ergriffen, als in der Kunst noch immer der

Stil des Trecento herrschte.[53] Zunächst nur von der Malerei zu reden, reichte der Einfluſs der Schule des Giotto bis in das XV. Jahrhundert hinein. Wie der Bereich der Stoffe, blieb auch die Formengebung im einzelnen auf lange hin die alte. Man malte ganz in der idealen gottseligen Stimmung des Trecento. Es stecken überall die Formen der Antike darin, aber nicht anders als im ganzen Mittelalter; man wirtschaftete weiter mit dem überkommenen Formenschatz und Stilgefühl.

Vollends da, wo die Kultur der Bettelorden allen Wandlungen des Geschmacks und der Weltanschauung zum Trotz immer wieder auflebte, wie im Kloster von San Marco zu Florenz, da blieb auch die Kunst noch durch das ganze XV. Jahrhundert in der alten Stimmung. Die Technik macht sich wohl moderne Fortschritte zu nutze; die Gesetze der Perspektive dringen auch in die Klosterzelle. Aber die Freude an der Symbolik, die mehr andeutende, schlichte Art des Erzählens, die richtige Erfassung und Betonung des sachlich Wichtigen, das alles kennzeichnet noch gegen die Mitte des Jahrhunderts den kindlich frommen Maler von San Marco, den Fra Giovanni Angelico, genannt Fiesole [1387—1455]. Er malt die groſsen Lieblingsstoffe des Trecento: Himmel und Hölle und jüngstes Gericht. Er malt höchst ehrfürchtig die heiligen Personen, und seine holdseligen Engel sind in unseren Tagen aufs neue das Entzücken nicht blos empfindsamer Naturen. Das ganze Kloster von San Marco ist ausgemalt von seiner Hand; jede Zelle hat ihr heiliges Bild. Da findet man auch jene Verklärung des Herrn, in der die Vision mit nicht mehr

übertroffener Gröfse gegeben ist. Die Hauptwand des Kapitelsaales aber bedeckt eine ergreifende Kreuzigungsscene; zu Füfsen des Gekreuzigten trauern symbolisch die ganze Kirche, die Stadt und das Kloster; und in der Schar der Ordensstifter zeugt die inbrünstige Darstellung des heiligen Franz von Assisi davon, dafs die heifse Frömmigkeit des ersten Bettelmönches auch den dominikanischen Maler des XV. Jahrhunderts beseelte.

Nach Fra Angelico hat sie der viel gröfsere Fra Bartolomeo [1475—1517] noch ähnlich empfunden; er überlieferte sie den Führern der klassischen Kunst. Sein Kloster hatte sie bewahrt. Wie als Zeitgenosse des Fra Angelico der heilige Erzbischof Antoninus, der Seelenführer vornehmer Frauen[54], im Kloster von San Marco heimisch war, so wurde Fra Bartolomeo der Freund des letzten grofsen Bettelmönches, Savonarola. So weit erstreckten sich die Ausläufer jener Bewegung des XIII. Jahrhunderts.

Ganz ähnlich wie in der Malerei wirkt in der Plastik noch lange Zeit die Tradition; man denke an Ghiberti. Und noch spät im XV. Jahrhundert giebt es Nachzügler, wie Luca und Andrea della Robbia, die mit anderen eine Art Verknüpfung zwischen Trecento und Cinquecento darstellen.

Die Baukunst hat ihre eigenen Gesetze. Aber auch sie erlebt in jener Zeit eine analoge Entwicklung. Was man im XIV. und bis ins XV. Jahrhundert baute, war entweder die schlichte Bettelordenskirche, eine weiträumige, aber schmucklose, flach gedeckte Basilika, oder die Gewölbe-

kirche nach dem Muster der nordischen Gotik. Nur die Ansprüche an Gröfse und Weitläufigkeit steigerten sich von Bau zu Bau. Im Jahre 1376 begann man zu Florenz gegenüber dem Stadthaus die sogenannte Loggia dei Lanzi, eine offene Halle von riesenhaften Verhältnissen, bestimmt für das Auftreten der Signorie vor dem Volke; das erste rein profane Bauwerk, an das man derartige Ansprüche stellte. Man meinte, dafs die Halle »die Majestät der Republik« repräsentieren solle und danach bemafs man sie. Im übrigen aber bedeutete die Halle weder im Baugedanken noch in den Einzelformen etwas Neues; die letzteren übernahm man noch immer aus der Gotik.

Nach Beginn des XV. Jahrhunderts begann man überall grofse Neuerungen. In der Baukunst knüpfen sie sich an den Namen des Florentiners Filippo di Ser Brunellesco [1377—1446].[55] Ja, der jugendliche Mifserfolg dieses genialen Künstlers leitet sogar eine neue Periode auch in der Geschichte der Plastik ein. Filippo Brunellesco ist unter den grofsen Männern, die ich zu nennen habe, der einzige, der nach Geburt, Lehrzeit, Anregungen und Bethätigung ganz Florenz gehört; alle seine grofsen Werke schuf er für seine Vaterstadt, und diese Stadt allein ist deshalb im eigentlichsten Sinne die Heimat der modernen Baukunst.

Das mächtige Werk, an dem die Generationen von florentiner Baumeistern gelernt haben, war der Dom. Die Bürger bauten an diesem Dome seit dem Jahre 1296; er sollte das wunderbarste

Werk werden, das die Welt kenne; — so blieb ihre Meinung, und deshalb änderten sie fort und fort an den Plänen noch das ganze XIV. Jahrhundert hindurch. Der Anteil des Giotto wurde schon erwähnt. Später schrieb man Konkurrenzen aus, sogar für die Elemente des Baues, und in dem leidenschaftlichen Streit auch über Einzelheiten verrät sich das ungeheuere Interesse, das die Bürgerschaft an solchen Dingen nahm.

Längst ragten bedeutende Teile des Langhauses in die Lüfte, als erst (1366) endgiltig der Grundriſs festgestellt wurde, ausgearbeitet in einer Kommission von dreizehn Meistern und elf Malern. Bis 1421 baute man allein an den Umfassungsmauern. Nun sollte sich noch über der Vierung, der man kolossale Dimensionen gegeben hatte, eine Kuppel erheben; so hatten es schon die gotischen Baumeister des Trecento geplant.[56] Man baute fort bis zum Kuppelansatz, ohne sich viel Gedanken zu machen, wie der weite Raum überwölbt werden könne. Auf einmal stand man vor unlösbaren Schwierigkeiten. Es wurde unendlich viel gestritten und projektiert, und schlieſslich ist auch noch die ganze Geschichte dieses Streites von der anekdotenlustigen Sage umwoben worden.

Im Jahre 1418 war wieder eine allgemeine Konkurrenz ausgeschrieben, an der sich auch der damals gut vierzigjährige Brunellesco beteiligte. Er beanspruchte, die Kuppel ohne Lehrgerüst wölben zu können; man soll ihn verlacht haben. Aber bald kam man auf ihn zurück, und in der letzten Kommission für die Leitung des Baues saſs neben Ghiberti und Battista d'Antonio als der

maſsgebende Architekt Filippo Brunellesco. In zehn Jahren vollendete er das imposante Bauwerk der ersten freigewölbten Spitzkuppel der Welt. Im Jahre 1434 wurde die Kuppel oben geschlossen, und nur die Laterne hat man erst später vollendet; Michelangelo hat die letzte Hand daran gelegt.

Der Kuppelbau des Brunellesco war eine wesentlich technische Leistung. Wie er aus dem technischen Problem einen neuen Baugedanken ableitete, werden wir noch zu betonen haben. Seine technische Überlegenheit aber verdankte er dem Studium der klassischen Denkmäler. Brunellesco ist nicht der erste, der von den Denkmälern zu lernen suchte. Schon in den mittelalterlichen Zeiten, vor Giotto, hatte man das gethan; und wenn das Studium von seiten der Künstler auch wieder eingegangen war, so hatten doch die Führer unter den Humanisten wieder nachdrücklichst die Aufmerksamkeit auf die Altertümer gelenkt. Petrarca studierte die Monumente Roms (1337) zusammen mit Stefano Colonna; Niccolo Niccoli hatte eine Sammlung von Antiquitäten, — aber wenn nicht alles trügt, war der Eindruck der Ruinen und der Antiquitäten auf die Humanisten ein wesentlich romantischer. Es kam schliefslich alles darauf an, mit welchen Augen man die Monumente sah.

Schon um das Jahr 1403 hatten sich die beiden jungen Florentiner, welche die Kunst ihres Jahrhunderts beherrschen sollten, aufgemacht nach Rom: Donato di Niccolo di Betto Bardi, genannt Donatello, und Filippo di Ser Brunellesco. Sie waren beide auch in den Wissenschaften tüchtig

ausgebildet, humanistische Studien waren ihnen nicht fremd geblieben.[57] Mit klarer Absicht zogen sie nach Rom, wo sie allein in Italien mächtige Denkmäler des Altertums vorhanden wufsten. Es ist eine Künstlerpilgerfahrt, wie sie seitdem Tausende unternommen haben. Sie verdingten sich als Goldarbeiter, aber sie fanden Zeit genug, die Ruinen zu durchstreifen, zu zeichnen, zu messen und, wie Brunellesco sich ausdrückte, die »musikalischen Proportionen« der Monumente zu studieren. Brunellesco hatte seinerseits bereits den Kuppelbau im Auge, und der antiken Gewölbetechnik spürte er nach, wo immer er ihr beizukommen hoffte.

In den Zielen ist diesmal auch der Gewinn schon ausgedrückt. Die Künstler bemächtigten sich wieder mit Verständnis der echten grofsgegebenen Formen der Antike, und sie machten sich vor den Denkmälern Gedanken über die Verhältnisse und Mafse in der Fläche und im Raume.

Es ist wohlbekannt, dafs die Romantik, die aus der Ruinenwelt bis zu einem gewissen Grade auch auf die Künstler überströmte, die nachschaffende Phantasie beirrte; dafs zahlreiche Künstler durch die ungezügelte Freude an dem antiken Detail zu bunter Verzierungslust, zum Auskramen all ihrer antiquarischen Gelehrsamkeit verleitet worden sind. Es ging ihnen nicht anders als vielen Humanisten mit den Floskeln der Klassiker. Aber die Führer strebten immer wieder nach den »musikalischen Proportionen«. Durch ihre Werke und die Verhandlungen darüber entwickelten sie auch im Publikum jene eigentümliche Empfindlichkeit des Auges für das künstlerische Mafs und Gleichgewicht, wodurch sich

die gute Gesellschaft ihrer Zeit so beneidenswert auszeichnete.

Gleichwohl sind die herrlichsten und reifsten Ideen vielleicht niemals so sehr wie in der Renaissance auf dem Papier geblieben. Denn der Baumeister ist mehr als jeder andere Künstler nicht nur vom guten Willen und Verständnis des Auftraggebers, sondern noch von zahllosen anderen Dingen abhängig, unter denen Bauzweck, Geld, Platz und Baumaterial vorn an stehen. Die Zeit war fast zu reich an Plänen. Man mufs die Schätze der Handzeichnungen mustern oder auf den Gemälden die ideale Architektur der Hintergründe studieren, um recht zu sehen, wie übervoll die Zeit an Bauentwürfen gewesen ist.[58]

An schaffenden Baumeistern traten nach Brunellesco, zum Teil noch neben ihm hervor Michelozzo di Bartolomeo († 1472), Bernardo Rossellino, Leone Battista Alberti, Benedetto da Majano und Cronaca.

Notgedrungen lehnten sie sich alle zunächst an die überlieferten Baugedanken an. Aber sie machten aus der simplen Bettelordenskirche des Trecento wieder die antike Basilika, führten die antiken Säulenordnungen und Gesimse zurück und suchten in der Disposition der Flächen und in der Bildung des Details ihre Genugthuung. So hat noch Brunellesco die malerische Kirche von Santo Spirito begonnen, für Cosimo Medici die Basilika San Lorenzo und, schlichter durchgeführt, den überaus vornehmen Neubau der Klosterkirche der Badia unterhalb Fiesole.

Daneben unternahmen es die Baumeister, aus dem finstern turmartigen Wohnhaus des florentiner Bürgers den Palazzo zu gestalten. Auch hier wurde im engsten Anschluſs an die vorgefundene Einrichtung der Stockwerke nur alles nach den Gesetzen schöner Verhältnisse neu disponiert. Das von jeher weit vorspringende Dach regte dazu an, das antike Steingesims mit seiner ganzen Pracht zurückzuführen, wobei man dann gleich das Problem erörterte, ob das Gesims im Verhältnis zum oberen Stockwerke oder zum ganzen Bau stehen müsse. Wie man alles der Schönheit dienstbar machte, so verwertete man die hergebrachte nachlässige Art, die Bausteine vorn nur roh zu behauen, fortan mit klarer Absicht als Rustika, auch mit feineren Abstufungen. Brunellesco baute noch den gewaltigen Palazzo Pitti, Michelozzo den schöneren Palazzo Medici; Alberti wagte am Palazzo Rucellai zum ersten Male die Gliederung der Fläche durch Pilaster; Cronaca setzte an den Palazzo Strozzi sein berühmtes, freilich noch heute unvollendetes Kranzgesims.

Daſs die Baumeister genau so wie die Humanisten sich mit Unrecht einbildeten, in ihren Werken recht antik zu sein, darf uns nicht stören.[59] Das Beste muſsten sie doch fort und fort aus sich nehmen, und die Antike war ihnen nicht mehr und nicht weniger als ein guter Lehrer, der ein Talent zur vollen Entfaltung bringt, das ohne ihn vielleicht verwildert wäre. So konnte man denn auch über die Antike (zum wenigsten diejenige, die man kannte) hinauskommen. Noch Brunellesco hat aus seinem durchgebildeten Raumgefühl und nicht ohne Einwirkung der Erfahrungen beim Kuppelbau

den schönsten neuen Baugedanken der Renaissance gewonnen, die Idee des Centralbaues. Die »gotische« Zeit hatte es bis zur Konzeption der ungeheuren Kuppel über der Vierung eines Domes gebracht durch folgerichtige Fortführung der überkommenen Ideen. Brunellesco und die Seinen entnehmen ihrer Phantasie das Bild des idealen Bauwerks überhaupt. Generation auf Generation der Baumeister nach Brunellesco trug sich mit diesem Bilde: Ein Raum mit dem Grundrifs des Quadrats oder des griechischen Kreuzes, überwölbt mit einer Kuppel. Bramante und Michelangelo vervielfältigten nur die Schönheit des Grundmotivs.

Brunellesco begann mit ein paar kleinen Bauwerken in diesem neuen Geiste. Die entzückenden Räume sind heute weltbekannt: die Kapelle des Hauses der Pazzi bei Santa Croce und die sogenannte alte Sakristei von San Lorenzo. Die Kapelle der Pazzi hat den Ruhm, das erste ganz freie Werk eines neuen Stils zu sein: eine köstliche Vorhalle auf freien Säulen mit kassettierter Decke; dahinter die schönräumige Kapelle mit sehr gewählter Gliederung und einer Dekoration, die als das echte Eigentum des Jahrhunderts bezeichnet werden mufs.

Brunellesco ist 1446, fast siebzigjährig, zu Florenz gestorben als Haupt und Führer der jüngeren Künstlerschaft; auch ihm bestimmte die Signorie ein Ehrengrab im Dom.[60] — In jener Zeit, als Brunellesco die Welt neu zu bauen lehrte, hatte sein Freund Donatello der Plastik neue Gesetze vorgeschrieben und der junge Massaccio die Kunst des Malens neu begründet.

Allein bevor wir den Werken dieser Männer und ihrer Nachfolger näher treten, müssen wir uns mit dem Geist bekannt machen, der in den Künstlerkreisen herrschte, der Künstler und Publikum verband. Einer der vornehmsten Florentiner, zugleich Philosoph und Baumeister, mag uns führen: Leone Battista Alberti (1405—1472).[61] Im Jahre 1428 war der ganzen edlen Familie der Alberti die Rückkehr aus der Verbannung gestattet, und mit geschärftem Blicke betrat der schon damals feingebildete Leone Battista seine Vaterstadt. Er hatte die Universität absolviert, auch humanistische Studien getrieben, und eine Komödie von ihm galt lange für antik. In seiner Heimat entwickelte er sich bald zum vollendeten Menschen im Sinne der Zeit: tadellos im Auftreten, gewandt im Turnen und Reiten, sorgfältig in der Sprache, geübt in Musik und Unterhaltung, von leidenschaftlicher Liebe zu den Künsten und Wissenschaften; seiner besonderen Art nach geneigt zur Reflexion.

Ihn beherrschte eine sehr reale Lebensanschauung. Er nahm Pfründen, um der Sorge für das Nötigste überhoben zu sein. Aber die Unabhängigkeit, die er sich gestattete, verwandte er auf die menschenwürdigste Art: sein Leben war erfüllt von Arbeit. Wir haben von ihm viele Bände mit Traktaten und Dialogen; mehr noch halten einzelne hervorragende Bauwerke seinen Namen lebendig; in der florentiner Gesellschaft war er eine der wichtigsten Persönlichkeiten. Auch auswärts, wie in Rimini und Rom, hinterließ sein Wesen und sein Wirken stets bedeutende Spuren.

Sieben Jahre nach seiner Rückkehr in die Heimat vollendete Leone Battista seinen *Trattato della pittura* und widmete ihn dem Brunellesco mit ewig denkwürdigen Worten.[62] »Es wunderte und betrübte mich«, so redet er den Meister an, »daſs die göttlichen Künste und Wissenschaften, die bei den vortrefflichen Alten, wie wir noch sehen und aus der Geschichte hören, in solcher Blüte standen, in unserer Zeit so ganz abhanden gekommen schienen, — daſs man Maler, Bildhauer, Architekten, Musiker, Geometer, Redner und Auguren nicht mehr antreffe. Mich dünkte, die Natur sei alt und müde geworden und bringe so wenig groſse Geister wie Giganten mehr hervor. Als ich aber nach der langen Verbannung unserer Familie in unser herrliches Vaterland zurückgekehrt war, da erfuhr ich, daſs in vielen, vor allem in Dir, Filippo, und in unserem Freunde Donatello und in anderen, ein Geist lebt, der zu jeder rühmlichen Sache fähig ist und dem der Alten keineswegs nachsteht. Ja, man darf die Heutigen besonders preisen, da sie weniger leicht als die Alten zu den vollendeten Werken gelangten. Muſs nicht jeder den Architekten Filippo aufs höchste rühmen, wenn er sein ragendes Bauwerk sieht, aufgerichtet ohne Holzgerüst, so gewaltig um mit seinem Schatten die Völker Toscanas zu decken, — den Alten ebenso unbekannt, wie der Gegenwart unglaublich? Fahre fort, Tag um Tage Dinge auszusinnen, die Deinem Genius ewigen Ruhm sichern; — wenn Dir aber einmal Muſse bleibt, so soll es mich freuen, wenn Du dieses Büchlein von der Malerei lesen willst, das ich in toskanischer Sprache Deinem Namen gewidmet habe.«

Das ist die Huldigung, die dem gröfsten Meister der Baukunst auch im Namen der Schwesterkünste dargebracht wird. Wie aber erscheint hier die Malerei? Als eine Kunst, die sowohl strenge mathematische Schulung, wie unausgesetzte Beobachtung der Natur erfordert, und doch nur den Sinn hat, die Freude an dem Schönen zu erregen. »Ich pflege meinen Freunden zu sagen«, bemerkt Alberti[63], »jener Narcissus, der sein Ebenbild im Wasser sah und vor der Schönheit seines Bildes erbebte, sei der eigentliche Erfinder der Malerei.« Das ist der neue Geist, der inzwischen die Künstler überkommen hatte: Studium, Beobachtung und Darstellung der Dinge um ihrer Schönheit willen, nicht als Sinnbilder einer höheren Welt oder blofs als Träger heiliger Geschichten. Die Schönheit aber ist dieser Zeit die charakteristische Wirklichkeit; an einem Ding, das um seiner selbst willen dargestellt wird, reizt und gefällt alles, was zur Unterscheidung von anderen dient, was seine Eigenart ausmacht. Das eigenartigste aber und schönste bleibt der Menschheit stets der Mensch.

Wir stofsen wieder auf den hervorstechendsten Zug der Zeit: das Drängen zur Welt, die Freude am Studieren, am Entdecken, und am Menschen.

Der Maler soll sich in den Besitz alles dessen setzen, was über die Erscheinung der Dinge und des Raumes bereits erforscht und festgestellt worden ist. Leone Battista giebt einen Abrifs von der Lehre der Perspektive und der Farben; die Anatomie der Körper legt er dem Künstler sehr ans Herz; aber alles soll nur dazu dienen, vom

Menschen zum Menschen zu sprechen. Auch der Künstler soll neben unausgesetztem Naturstudium die Wissenschaften und die Poesie pflegen, sich zum vollendeten Humanisten erziehen.

So ist denn ganz umfassend auch die Aufgabe, die Alberti einige Jahre nach Brunellescos Tode in dem Büchlein *de re aedificatoria* der Baukunst stellte. Wenn man nach dem Buch von der Malerei erst ahnt, dafs der Maler nach dem Herzen der Zeit eigentlich ein Naturforscher sein sollte, so ist in dem Buch von der Baukunst mit klaren Worten ausgesprochen, dafs man im Baumeister den Techniker schlechthin zu sehen wünschte. Er herrscht im weiten Reiche der Mechanik; er baut Maschinen für die Zwecke des Krieges und des Friedens; »er versetzt Berge, ebnet Thäler, trocknet Sümpfe und baut auch Wohnungen.« Die Architektur »ist die wahrhaft soziale Kunst, welche die Menschen einigt und zum Zusammenleben führt[64],« darum soll der Baumeister bei allen Werken sein Augenmerk auch auf die Beschaffenheit des Bodens, auf Luft und auf Wasser richten.

Aber auch bei der Baukunst bleibt der Weisheit letzter Schlufs, dafs sie bestimmt sei, den Menschen zu erfreuen, zu erheben. Die wichtigsten Probleme für den Architekten werden in Beispielen erläutert. Der Gipfel baulicher Aufgaben ist der Kirchenbau. Der »Tempel« soll sich erheben in der Mitte eines Platzes oder an breiter Strafse, auf erhöhtem Unterbau. Schönheit und Erhabenheit des architektonischen Eindrucks sollen das Gefühl des Höchsten hervorbringen; der Eintretende soll von Erstaunen und Schauer hingerissen sein, sodafs

er laut ausrufen möchte: »Dieser Ort ist Gottes würdig!« »Nächtliche Beleuchtung schaffe man wie bei den Alten, die in den Schalen ihrer Kandelaber grofse wohlduftende Flammen anzündeten.«[65]

Man staunt, wie tief dieser Florentiner dem Altertum schon in die Augen gesehen hat. Allein was aus dem Altertum zu stammen scheint, ist zum guten Teile nur die eigene innerste Gesinnung.[66] Die Zeit verdankt das Wesentlichste doch sich selbst; sie war aus sich dem Altertum verwandt geworden. Eine neue Glückseligkeit auf Erden zu schaffen, indem man sich der Herrschaft über die Natur und ihre Gesetze bemächtigt, indem man das Leben schmückt mit jeder Schönheit und den Sinn erhebt zu edlen Thaten — das ist des Leone Battista Lebensweisheit. In seinem Tempel will er Sprüche anbringen wie »Liebe, und Du wirst geliebt« oder »Sei, wie Du zu scheinen wünschest«, — in einer fast trivialen Moral tastet hier das Streben nach Glückseligkeit auf neuen Wegen. Gleichwohl giebt uns den Geist der Zeit nichts so sehr zu erkennen, als das, was dieser durch und durch künstlerisch empfindende Mensch in seinen zahlreichen ästhetischen wie moralphilosophischen Schriften über das Leben und seine Einrichtung vorzubringen hat.[67] Er schreibt gern in Dialogform und mit Absicht im Volgare, seines Publikums halber.[68]

Da läfst er einen Vater seine Söhne unterweisen in allem, was das Glück und Wohlergehn des Hauses verbürgt.[69] Seine Lehren sind abgeleitet aus der Praxis des Lebens; es scheint kein höheres Gesetz zu geben.

»Seid in allem sparsam; gebt weniger oder nur so

viel aus, als Ihr einnehmt! Wer kein Geld hat, ist sehr unglücklich und der Verschwender hat selbst am wenigsten von seinem Gut. Was ist es z. B. für eine dumme Sache um überflüssige Gesellschaften; das ist eine Aufregung im Hause, ein Laufen und Sorgen und Wirtschaften; die Dienstboten sind verdrießlich; schließlich sind nur alle müde und die Gäste doch nicht zufrieden. So haltet das Eure zusammen und meidet Aufwand.«

Man könnte geizig genannt werden, meinen die Söhne.

»Drum halte man die rechte Mitte und unterscheide. Alles Bleibende, wie das Haus, die Kleidung und den Hausrat nahm ich stets so vortrefflich, so auserlesen, so kostbar wie möglich; das Tägliche gut, aber einfach. Zur Wohnung sucht Euch ein Haus in guter Luft und Lage; fragt, wer es zuvor bewohnte und wie es jenen ergangen, denn die Gesundheit ist die erste Bedingung des Wohlergehens. Wohnt ja nicht zur Miete, weil Ihr dasselbe zahlt und doch das Haus nicht besitzt.«

Noch giebt es Ausgaben, über die man streiten kann, bemerkt Francesco, wie Beiträge zum Bau von Kirchen und öffentlichen Gebäuden, Ausgaben, die wir der Ehre des Hauses und der Vorfahren schulden.

»In solchen Dingen giebt man nicht mehr als nötig, aber so viel wie anständig. Dagegen soll man Luxus sich versagen. Prunkende Kleider, Prachtwerke, Silbersachen, Rennpferde und kostbare Teppiche sind sehr schön, aber schwer zu verantworten; bissige Tiere zu kaufen ist lächerlich und schlechte Menschen zu hegen ist sündhaft.«

Euer Haus war stets gut imstande; Ihr hattet auch eine ungewöhnlich tugendhafte Frau, bemerkt Guglielmo.

»Gewifs, — doch wäre sie es so nicht gewesen ohne meine Erziehung. Von ihrer Mutter hatte sie nur spinnen, nähen und gehorchen gelernt; ich bildete sie aus zur sachverständigen Gebieterin im Hause. Höret! Nicht lange nach der Hochzeit nahm ich sie bei der Hand, zeigte ihr das ganze Haus mit allen Dingen, allen Vorräten und allen Kostbarkeiten; und alles übergab ich ihrer Sorge. Dann sprach ich zu ihr: wir wollen es halten wie die Wachtposten auf der Stadtmauer; lafs' ich es irgendwie fehlen, so mahne mich, — ich will dergleichen Dir thun; so fördern wir uns beide in Liebe und Sorge. Niederknieend vor dem Hausaltar baten wir Gott um ein gemeinsames einträchtiges Leben, um Freude an dem Unseren und viele Söhne; für mich erflehten wir Freundschaft und Ruhm bei den Menschen, für meine Frau Ehre und Wirtschaftlichkeit im Hause.«

Ihr strittet Euch niemals?

»Niemals. Lächerlich sind die Männer, die ihre Nase in alles stecken und das Haus besorgen wollen, während sie doch hinaus gehören in das Leben. Allein die Anleitung gab ich der Frau auch im Hause; ein junges, schüchternes Mädchen kann sich nicht sogleich aufs Haus verstehen; so lehrte ich sie, und sie folgte stets willig. Sie hatte auch Unarten, wie das höchst verderbliche Schminken; aber ich gewöhnte es ihr ab, und nur zu San Giovanni, wenn wir die Verwandten bei uns sahen, erschien sie noch herausgeputzt, gepudert und geschminkt zur allgemeinen Freude. Freilich, die Frauen wollen mit Liebe und Güte geleitet werden, und sie gehorchen gern dem, der es versteht, ein Mann zu sein. Das gute Beispiel ist alles bei der Erziehung, sowohl der Frau,

wie der Kinder, der Angestellten und der Dienstboten. Ich sah stets streng auf mich und sage Euch: mehr noch als mit den Glücksgütern mufs man wirtschaftlich sein mit seinem eigensten Besitz. Der aber besteht im Körper und Geist und — in der Zeit! Den Geist hielt ich nach den Thorheiten meiner Jugend unablässig auf das Edelste gerichtet. Den Körper stärkte und pflegte ich; ich suchte ihn so lange als möglich gesund, stark und schön zu erhalten; die Frische des Alters giebt Zeugnis von der Enthaltsamkeit der Jugend! Die Zeit aber zu Rate zu halten erschien mir vollends stets als die höchste Weisheit.«

Wie soll man aber sein äufseres Leben einrichten? »Vor politischem Ehrgeiz soll man sich bewahren. Ihr erntet nichts als Undank, Ärger und Leid, — wofür das Altertum in Scipio, Coriolan und Aristides abschreckende Beispiele giebt; und was soll man von dem Volke sagen, das einen Sokrates verurteilte! Allein der Mann soll sich dem öffentlichen Leben nicht ganz entziehen und übt er ein Amt mit Gerechtigkeit und Weisheit, so ist sein Verdienst unschätzbar.«

»Der Beruf soll einträglich und angenehm sein. Eine Tuch- oder Seidenfabrik ist nicht übel; nur ist es nötig, dafs der Herr immer dazwischen ist und zu seinem Personal das Verhältnis gegenseitigen Vertrauens gewinnt. Man lebt in der Stadt der Geschäfte halber und zum Dienste der Gemeinde, seine Freude aber sucht man auf dem Lande.[70] Um Florenz liegen viele Villen in krystallheller Luft, in heiterer Landschaft mit herrlicher Aussicht. Da ist alles gut und rein, der Boden, die Luft und das

Wasser; manche sind wie Palazzi und gleichen mehr Kastellen als Villen, so prächtig und gewaltig sind sie; aber es genügt ein schöner Besitz, der alles Nötige darbietet. Eine solche Villa bringt Nutzen und Freude. Die Villa ist Dir stets treu, freundlich und erkenntlich. Im Frühjahr erhebt sie Dich durch das Grün der Bäume und den Gesang der Vögel zur Freude und Hoffnung, den ganzen Sommer über giebt sie immer neue Schönheiten und Früchte, und vollends im Herbst, da lohnt sie Dir alle Arbeit mit überreicher Fülle. Die Villa umschliefst frohe und ehrliche Menschen; alles geschieht offen und frei. Hier suche Deine Zuflucht aus dem Lärm, der Zwietracht und den Gefahren der Stadt, — o seliges Leben in der Villa!«

an hört aus jedem Satze den praktisch nüchternen Bürgersinn; dabei überrascht vielleicht diese schwärmerische Liebe zur Natur. Und doch wurzelt in beidem die ganze Gesundheit, Kraft und Schönheit dieses Zeitalters. Stark soll der Mensch sein und schön! Und will das praktische Leben mit kühlem Verstand gemeistert sein, so gebe man sich der Natur mit rückhaltloser Liebe hin; sie lohnt es vielfältig! Was Wunder, dafs bei solcher Gesinnung des kunstliebenden Publikums die Künstler allgemein die geheiligte Werkstatt-Tradition durchbrachen und den Führern folgten, die sie lehrten, sich mit nüchterner Arbeit immer intimer in die Geheimnisse der Natur einzufühlen.

chon der junge Brunellesco hatte sich einst in einem kritischen Augenblicke zum Studium der Natur ganz rücksichtslos bekannt. Wir kehren noch einmal zu ihm zurück.

Es war im Jahre 1402, daſs eine allgemeine Konkurrenz für die zweite Erzthür des Baptisteriums ausgeschrieben wurde.[71] Die Aufgabe hatte gelautet auf eine Darstellung des Opfers Abrahams; und sechs berühmte Künstler, nicht blos aus Florenz hatten sich am Wettstreite beteiligt. Alle Werke fanden ihre Bewunderer, vor allem aber diejenigen der Florentiner Lorenzo di Cione Ghiberti und Filippo di Ser Brunellesco. Noch sind die beiden Entwürfe im Nationalmuseum zu Florenz aufbewahrt; ihr Vergleich ist überaus lehrreich. Ghiberti hat die Scene in der ganzen Schönheit und Feierlichkeit dargestellt, die die Schultradition des Trecento verlangte. Das Werk des Brunellesco aber durchzieht ein fast unleidlicher Realismus: sein Isaak ist ein mageres, vor Angst und Not schreiendes Büblein, sein Abraham schreitet hinzu in höchster Erregung, der Engel fällt ihm mit verletzender Körperlichkeit in den Arm — alles ist auf das Charakteristische und Naturwahre hinausgearbeitet. Damals huldigten die Florentiner in ihrer Mehrzahl noch der schönlinigen Kunst des Trecento, und die Zunft der Kaufleute beauftragte 1403 Ghiberti (dessen Guſs auch besser war) mit der Ausführung der Thür. Man weiſs, daſs Ghiberti später auch die dritte Pforte geschaffen hat, ein Werk von so unmittelbarer Schönheit, daſs Michelangelo sie des Paradieses würdig nannte.

Der Natursinn des Brunellesco sollte gleichwohl triumphieren. Sein Genosse von der römischen Reise, Donatello [1386—1466][72], leitete mit groſsem Glanz ein neues Zeitalter der plastischen Kunst ein, in dem zunächst und vor

allem auf das Wahre und Charakteristische gesehen wurde. Mit ihm beginnt erst recht die neue Zeit des Suchens, Beobachtens und Experimentierens. Immer sorgfältiger wurden die Körperformen und die Bewegungen studiert, immer tiefer und verständnisvoller wurde modelliert.

Der früh verstorbene Masaccio [1401—1429] leistete das Gleiche als Maler. Er gab den Scenen und Figuren zuerst die rechte Tiefe; er beherrschte die Perspektive der Linien und der Luft, und in das neue Medium setzte er zuerst ganz körperhafte Gestalten. Man wandere von den schönsten Werken Giottos in Sante Croce zu den Fresken Masaccios in der Brancacci Capelle der Carmine, und man erstaune über die neue Weite des Blicks und die Freiheit der Bewegungen. Der junge Maler hat seinen Ruhm nicht mehr erlebt, aber alle folgenden Generationen von Künstlern bis auf Michelangelo pilgerten zu seinen Werken, um zu lernen.

Kein grofser Maler ist zunächst nicht gefolgt, und fast für ein Jahrhundert behielt die Plastik die Führung. Das lag nicht blos an den Persönlichkeiten; man beachte, dafs auch L. B. Alberti als didaktische Notwendigkeit forderte, ein jeder Künstler solle erst vom Modellieren zum Malen übergehen.[73] Bis zu seinem Tode war Donatello der gefeierte Mittelpunkt der Künstlerschaft, der Ruhm von Florenz, — in seinem Leben bis zuletzt denkbar bescheiden und einfach.

Was ist von seinen reichen Schöpfungen zu sagen? Sie sind alle wohlbekannt und sprechen heute, wie wenige Werke, für sich selbst.

Donatello gefällt sich darin, neben einander Figuren der abschreckendsten Häfslichkeit, abgezehrte Büfser, wie die heilige Magdalena, und idealschöne Jünglingsgestalten zu schaffen. Durchgeführt sind die einen so wahr und meisterhaft wie die anderen. Wir besitzen von ihm ein paar Porträtköpfe, die an überzeugender Wirklichkeit ihres gleichen suchen. Man kennt auch das wunderbare eherne Reiterbild des Condottieren Gattamelata, das er zu Padua aufrichtete; das erste seiner Art in den neueren Jahrhunderten. In Florenz aber ist sein heiliger Georg der bewunderte Liebling aller Besucher des Bargello; er ist so mannhaft schlicht und selbstverständlich, dafs man darüber vergifst, wie viele Voraussetzungen die Kunst seines Meisters gehabt hat.

Die zahlreichen Bildhauer, Erzgiefser und Maler, die sich seit der Mitte des XV. Jahrhunderts um Donatello scharen und nachher in seinen Bahnen fortarbeiten, entbehren vielfach seines grofsen, früh geschulten Stilgefühls; und die Freude an der Natur, die Lust am Entdecken neuer Formen und Eigenschaften der Körper war bei ihnen allen so grofs, dafs sie nur zu oft den geistigen Inhalt ihrer Bilder vernachlässigten über dem Detail und dem Beiwerk oder der antiquarischen Gelehrsamkeit, deren sie sich erfreuten. Man ist schon gewohnt, die Fresken des Domenico Ghirlandajo [1449—1494] weniger als Scenen aus dem Leben des hl. Johannes oder der Maria zu betrachten, denn als kräftige Bilder aus der florentiner Wirklichkeit. Diese Bilder wimmeln ja von Porträts der Zeitgenossen; genrehafte Scenen gehen als Beiwerk mit durch, die Räume,

Gebäude, Straſsen und Ausblicke werden mit ausgesuchter Liebe behandelt; und wenn man auch noch nicht auf die Idee kommt, die Landschaft als etwas Selbständiges hinzumalen, so ergötzen sich doch Maler und Beschauer zeitig an weiten landschaftlichen Hintergründen.

Ueber all den bunten Bildern aber, die man malt, über einer unersättlichen Verzierungslust, die sich auch bei der Dekoration der Räume, Brunnen und Geräte mit Glück bethätigt, bleibt die anerkannt höchste Aufgabe die Darstellung des Menschen. Hier berührt sich die Kunst mit den höchsten Stimmungen des litterarischen Humanismus. An das Bild des Menschen wendet sie den höchsten Fleifs. Massenhafte Handzeichnungen zeugen von dem Eifer, der auf das körperhafte Zeichnen verlegt worden ist; und die Maler beginnen zeitig, ihre ersten Entwürfe in bloſsen Akten anzulegen. Ihre beste Schule blieb dabei das Modellieren, und die gröfsten Florentiner dieser Zeit sind aus den Werkstätten der Bildhauer und Erzgieſser hervorgegangen.

Das ideelle Erbe des Donatello übernahm Andrea di Michele Cione, genannt Verrocchio [1435—1488], von Geburt und Leben Florentiner, wie sein älterer Genosse. Verrocchio ging gleich vielen älteren Meistern von der Goldschmiedekunst aus, um bald ein rechter Naturforscher zu werden: Zeichnen und Modellieren, Abformen der Körperteile und Studium der Anatomie an Leichnamen — das waren die Mittel seiner Schule.

Für sich selbst hat Verrocchio den Erzguſs immer meisterlicher gehandhabt; sein Christus und Thomas an Or San Michele und sein

Reiterstandbild des Bartolomeo Colleoni zu Venedig sind auch technisch Meisterstücke. Man darf dazu mit Fug das rein dekorative Grabmal stellen, das Lorenzo Medici seinem Vater und seinem Oheim in der alten Sakristei von San Lorenzo durch Verrocchio setzen liefs.

Verrocchio hat selten den Pinsel geführt; seine wenigen Tafelbilder zeigen die harte Hand des Erzkünstlers; doch hat sein tiefes Modellieren und seine ernste Art eine ganze Generation von Malern aufs günstigste beeinflufst:

Discipulos pene edocuit Verrocchius omnes
quorum nunc volitat Tyrrhena per oppida nomen,

singt Ugolino Verino in seinem Ruhmgedicht auf Florenz.[74] In Verrocchios Werkstatt selbst bildeten sich Lorenzo di Credi, der Umbrer Perugino und der Gröfste, Lionardo da Vinci, aus der Umgegend von Florenz.[75]

Lionardos Lehrzeit und seine ersten Meisterjahre gehören noch Florenz; dann geht er seine Wege und endet in Frankreich. Aber in ihm ist alles zur Vollendung gekommen, was die Künstlerschaft von Florenz seit einem Jahrhundert erstrebt und erarbeitet hatte. Er ist der Idealmensch des Quattrocento; allen Ansprüchen, die Leone Battista Alberti an den Künstler, wie an sich selbst gestellt hatte, entsprach Lionardo.

Er war ganz irdisch. Aber er war der genialste Herrscher im Reiche der Natur, und seine Macht führte ihn notwendig an die Seite der bedeutendsten Gewaltherren seiner Zeit. Den Erzgufs beherrschte er wie die Architektur, und im Malen that es ihm nie wieder einer gleich. Auch

seine Musik rühmte man, wie seinen Witz. Er war ein Techniker wie keiner vor ihm; das Experiment war seine Welt; und da er über alles scharfsinnig und methodisch reflektierte, mag man ihn als den ersten grofsen Naturwissenschaftler rühmen. Als Mensch war er glänzend nach Erscheinung und Auftreten; aber auch als Gelehrter und Schriftsteller überragt er hoch seinen grofsen Vorgänger Leone Battista. Auch Lionardo schrieb ein Buch von der Malerei — es ist unter seinen Händen ein grofses Buch der Natur und ihrer Phänomene geworden.

Ewig bejammernswert bleibt, dafs von seinen Meisterwerken so wenig vollendet worden und fast nichts wohlerhalten bis auf unsere Zeit gerettet ist. Wir beklagen ein grofses Reiterstandbild und das mächtige Gemälde im Saale des Palazzo Vecchio, dessen Carton zwar vollendet, aber in alle Winde zerstreut ist. Ein paar Tafelbilder zeigen die gröfste Delikatesse der Komposition. Aus zauberhaftem Helldunkel schauen seine lächelnden Frauen, wie ewige Offenbarungen des Weiblichen. Die Sehnsucht nach dem Verlorenen wird noch gröfser angesichts der Fülle geistreicher Skizzen, die Lionardo hinterlassen hat.

Aber schon das eine, das wir noch in Resten besitzen, das Abendmahl bei der Kirche Santa Maria delle Grazie zu Mailand, ist in aller Welt das wunderbarste Werk der Malerei; so tief ist die Scene und die Modellierung. Der Inhalt ist rein menschlich; statt des mystisch dogmatischen ist aus der heiligen Begebenheit nur die rein menschliche Klage: »Einer aus Euch hat mich verraten!« zur Darstellung gebracht. Goethe hat Unübertreffliches

darüber gesagt.[76] Solange noch ein Schimmer dieses Werkes von der Wand zu dem Beschauer spricht, solange werden die Menschen dahin pilgern, um das schönste Maſs in so gewaltiger Bewegung mächtiger Männer zu begreifen. Die höchste Kunst erregt in uns einen Sturm der Empfindungen und bewältigt sie zugleich in wunderbarer Harmonie.

Man kann die Antike nicht wegdenken, man sieht auch der Väter gedankenvolle Frömmigkeit nicht ganz verloren; und doch ist das groſse Menschliche in der Weltkultur der Renaissance so gut wie neu gewonnen. Die Geschichte und die Natur hat sie erobert; — die Bezwingung der Natur bleibt der unvergängliche Ruhm der Künstler von Florenz.

DER PRINZIPAT DER MEDICI.

SAVONAROLA.

Es ist Zeit, daſs wir uns zum politischen Leben von Florenz zurückwenden. Mit dem Wohlstand steigerte sich die soziale Differenzierung. Die Schwierigkeiten, die Volksunruhen wurden gröſser, — man entbehrte die starke durchgreifende Hand des Einzelnen. Aber man kam doch nicht so weit, wie in allen anderen Städten, daſs ein Tyrann die Summe der Gewalt gewann. Nur einen Prinzipat der Ehre hat das Haus der Medici durch die Klugheit dreier Generationen erlangt.[77]

Die Familie war nicht alt. Erst 1291 begegnet uns zuerst ein Medici an hervorragender Stelle; 1296 ist Ardingo dei Medici Gonfaloniere, Anführer der Bürgerwehr. Achtzig Jahre später bekleidet das erste Staatsamt wieder ein Medici, — Salvestro de Medici, — diesmal schon in der scharf hervortretenden Stellung eines Volksmannes; er hatte bei der Revolte des städtischen Pöbels, dem Tumult der Ciompi (1378) die Hand im Spiel. Seitdem waren die Medici dem Volke verschrieben.

Im Jahre 1421 sollte Giovanni di Bicci aus dem Hause Medici Gonfaloniere werden; er war schon neben Palla Strozzi der reichste Bürger in der Stadt. Er wurde gewählt vom Volke, obwohl ihm die Adelspartei der Albizzi scharf entgegenstand; nun wurden noch volksfreundliche Äußerungen von ihm bekannt, und als er gar 1427 die große Steuerreform im Sinne der niederen Volksschichten durchgeführt hatte, kannte seine Popularität keine Grenzen mehr; — in Wahrheit hatten sich die adeligen Genossen der Sache nicht minder angenommen, aber der Medici war einmal der Mann des Volkes; er erntete den Dank. Wie man die Stellung des Giovanni beurteilte, das mögen wir aus der Rede entnehmen, die Giov. Cavalcanti dem sterbenden Medici in den Mund legt.[78] »Meine Söhne«, sagte der alte Medici, »thut nichts gegen die Neigung des Volkes; will es Unverständiges, so sucht es nicht durch hochmütiges Besserwissen, sondern durch freundliches Zureden davon abzubringen. Thut ja nicht, als ob Ihr schon im Palast der Signorie zu Hause wäret; wartet, bis man Euch ruft. Zeigt Euch gelassen und meidet hochfahrende Worte, wirkt für den Frieden im Volke und für die Sicherheit der Stadt. Suchet die Blicke nicht auf Euch zu lenken, — und bewahrt Euch rein von Flecken wie ich Euch lasse, — und sorget gut für meine Frau, Eure Mutter!«

Der älteste dieser Söhne war Cosimo, gut vierzigjährig, als der Vater starb [1429], in jeder Hinsicht reichbegabt zur Verwaltung des väterlichen Erbes. Er war ein wohlgebildeter weitgereister Mann, sein Geschäft betrieb er mit

Eifer, in der Politik zeigte er sich so klug wie sein Vater. Es geschah, daſs durch den übermächtigen Einfluſs des rücksichtslosen Rinaldo degli Albizzi im Jahre 1433 die ganze Familie des Cosimo Medici als staatsgefährlich für viele Jahre verbannt und für immer von den Ämtern ausgeschlossen wurde. Mit Gleichmut ging Cosimo in die Fremde. Venedig nahm ihn auf wie einen groſsen Herrn.

Schon nach Jahresfrist waren die Dinge in Florenz so unglücklich geraten, daſs die Signorie sich gezwungen sah, ihre Zuflucht zu der auſserordentlichen Behörde der Balia zu nehmen. Und diese entschied am 2. Oktober 1434, daſs die Albizzi aus der Stadt zu entfernen seien, Cosimo aber mit den Seinen zurückgerufen werden sollte. Seine Rückkehr hat uns Cosimo selbst erzählt[79]: »Am 6. Oktober aſsen wir zu Mittag auf unserer Villa zu Careggi. Die Signoren thaten uns zu wissen, daſs sie uns den rechten Augenblick zur Rückkehr anzeigen würden. Das geschah nach Sonnenuntergang. Da man in der Stadt erwartete, daſs wir uns sogleich in unser Haus begeben würden, war die Via larga von Männern und Frauen dicht gefüllt. Lorenzo und ich bogen ab, ritten längs der Mauer weiter und gelangten hinter der Santissima Annunziata herum unvermerkt zum Palaste der Signoren, die uns herzlichst empfingen.« Die Aufregung des Volkes war klug vermieden.

Diese Besonnenheit hat den schlauen Cosimo nie verlassen. Er wurde 1435 Gonfaloniere, behielt aber das höchste Staatsamt nicht in Händen, damit er indirekt die Republik noch sicherer beherrsche. Es schien ihm zu gelingen, durch einen

Kreis von Anhängern, die gescheidt genug waren, um etwas zu leisten, aber nicht so bedeutend, daſs er sie hätte fürchten müssen: Puccio Pucci, Luca Pitti, auch Neri Capponi, verschiedene Pandolfini und andere. Sie alle beherrschten wieder ihre Kreise, und der Einfluſs, der von Cosimos Persönlichkeit ausging, erstreckte sich durch sie weit ins Volk.

Aber in dieser ewig beweglichen Stadt schien nichts von Dauer zu sein. Die Parteileidenschaften waren nicht mehr so groſs, doch nicht minder gefährlich, als im Zeitalter Dantes. Cosimo wuſste auch ihrer Herr zu werden. In seinen Mitteln freilich mied er die Ängstlichkeit. »Eine ruinierte Stadt ist besser als eine verlorene«, soll er bemerkt haben, und Verbannten, die ihm drohend sagen lieſsen, sie wachten, gab er zum Bescheid: er glaube, ihnen allerdings den Schlaf gründlich vertrieben zu haben. Verbannte Gegner wurden noch im Elend mit fast unmenschlicher Grausamkeit von Ort zu Ort gehetzt. Die Verbannung galt ja allgemein für das sicherste Verfahren zur Vernichtung der Gegner. Nur sparte man sich jetzt die Mühe der Verurteilung. Man lernte rasch, alle reichen und mächtigen Persönlichkeiten durch maſslosen Steuerdruck zu ruinieren. Die Partei war blind; so konnte auch der edle und gelehrte Giannozzo Manetti der Parteipolitik zum Opfer fallen; er wurde schlieſslich bis auf 135,000 Goldgulden besteuert, worauf er notgedrungen Haus und Gut verlieſs, um im Exil zu enden.

Zum Hader der Parteien gesellte sich die moralische Korruption in den Kreisen der Regierenden. Sie waren alle ja Parteigenossen.

Man mufste sie gewinnen lassen, um sie zu halten, denn die Stellung Cosimos blieb bis zuletzt die des überlegenen Parteiführers. Er beherrschte die Partei durch Geld und Geist. Sein Reichtum ermöglichte ihm alles, und seine Klugheit respektierten selbst die Gegner. Sprichwörtlich wurden seine Lebensregeln, und politische Anweisungen aus seinem Munde gingen noch lange um. Ein etwas beschränkter Mann sollte als Podestà in eine florentinische Landstadt gehen; er bat den Cosimo um Rat für sein Auftreten und erhielt den Bescheid: »Kleide Dich standesgemäfs, aber rede wenig!«

Der Ruhm des Cosimo liegt nicht in seiner Politik, sondern in dem Mäcenatentum, das in den neueren Jahrhunderten nirgends glänzender als in seinem Hause geübt worden ist. Inmitten der dringendsten Geschäfte der Bank und der Politik hatte Cosimo die engste Fühlung mit dem geistigen Leben seiner Stadt. Er liefs sich keine Anregung entgehen. Die Gelehrten gingen bei ihm ein und aus und widmeten ihm ihre Werke.[80] Brunellesco und Donatello waren seine Hausfreunde. Michelozzo baute ihm den edelsten Palazzo, und eine Schar von Künstlern erhielt Aufträge von ihm oder durch seinen Einfluſs. Cosimo gehörte schon zu den wohlgebildeten Menschen, die um sich herum nur das Schöne sehen wollten.

Für die Entwicklung der florentiner Kultur war es von hoher Bedeutung, daſs eben in der Zeit, in der auf allen Gebieten die Ansätze zur vollen Blüte vorhanden waren, ein Mann von fürstlicher Art sie pflegte. Man lasse sich nicht

täuschen von dem Wappen der Medici mit den *Palle*, die heute an allen Ecken und Enden der Stadt den Schein erwecken, als sei alles Bedeutende die Schöpfung dieses Hauses, — allein mit dem Begriff der Blütezeit der florentiner Kunst ist der Name Medici auf immer mit vollem Recht verbunden.

Auch bei Cosimo ging die Kunstpflege mit der kirchlichen Bethätigung Hand in Hand. In seinem Palazzo malte ihm Benozzo Gozzoli die Hauskapelle aus; die Anbetung des Christkindes war das Thema; rings an den Wänden gefiel es dem kunstliebenden Kaufherrn, den amüsanten Zug der heiligen drei Könige zu sehen. Für den Ruhm seines Hauses sorgte er durch den Neubau der Basilika von San Lorenzo, wo seine Eltern begraben lagen. Besonders förderte er auch die Klöster der Bettelorden von Santa Croce und San Marco; sogar die Franziskaner zu Assisi erfuhren seine Gunst. Und wenn der thätige Mann abends in das Kloster von San Marco wandelte zu heiligen Konversationen mit dem Erzbischofe Antonin, so trieb ihn nicht die Lust an kirchlicher Demonstration, sondern das Bedürfnis eines tieferen Geistes nach Austausch der Gedanken über die Geheimnisse seiner Religion; ihn berührte noch der Geist, der in San Marco lebte. Dem Kloster von San Marco schenkte er die Bibliothek des Niccolo Niccoli und zu den Büchern auch noch einen köstlichen Saal. Die Badia bei Fiesole liefs er ganz neu aufbauen, und auch sie erhielt eine Bücherei, von der Vespasiano da Bisticci, der sie besorgte, nicht ohne Stolz den Katalog giebt.[81] Es war ein Mäcenatentum, das ohne inneres Ver-

hältnis zu den Dingen der Kultur nicht denkbar ist. »Er hatte ein ewiges Gedächtnis« sagt Vespasiano; vor seinem Bücherschranke gab er dem Buchhändler überraschende Proben davon. Mit Gelehrten, Philosophen, Theologen, Musikern und Künstlern wuſste er sachverständige Gespräche zu führen.[82]

So ist denn auch seine eigenartigste Schöpfung, die Stiftung der platonischen Akademie aus einem inneren Bedürfnis hervorgegangen. Cosimo wollte den griechischen Studien und der griechischen Philosophie eine Stätte bereiten, denn er glaubte beiden persönlich vieles zu verdanken.

Nach Jahren sagte man, der Alte sei schweigsam geworden. Sein Leben war nicht das glücklichste. In der Familie gab es viel Herzeleid; der Bruder, Lorenzo, war früh gestorben; Cosimo selbst war kränklich wie sein Sohn Piero; die Hoffnung des Hauses wurde auf den zweiten Sohn, Giovanni, gesetzt, aber dieser Giovanni starb 1463, sein Söhnlein Cosimo war ihm vorangegangen. Trostlos irrte der alte Cosimo durch seinen prächtigen Palast: »Es ist ein zu groſses Haus für so wenig Menschen.« Unter Sorgen, auch wegen der politischen Stellung seines Hauses ist Cosimo am 1. August 1464 in seiner Villa Careggi aus dem Leben gegangen. Auf Staatsbeschluſs nannte man ihn *Pater Patriae*, und mit ehernen Buchstaben sind diese Worte dem schlichten Grabstein eingelassen — in San Lorenzo vor dem Hochaltare.

Cosimo erscheint als der gröſste Bürger seiner Vaterstadt, wenn man den ganz erstaunlichen Reichtum seiner Fähigkeiten, Interessen und Leistungen übersieht. Er war nicht so modern wie

die rastlos entdeckenden Künstler, er war auch nicht so gelehrt wie die Humanisten, die ihn umgaben; es erfüllte ihn auch nicht das ganze grofse Sentiment des Trecento, das in gewissen Kreisen fortlebte. Aber er folgte allen, die sich ihm nahten und ihm etwas zu bieten hatten, mit ungewöhnlichem Verständnis. So war er, wie wenige, vorbereitet auf das letzte grofse Bildungselement, das in seine Zeit hineingetragen wurde.

In den Tagen Cosimos begannen die Türken den letzten Sturm gegen die Reste des griechischen Reiches und der griechischen Kultur in Byzanz. Die griechischen Gelehrten wurden von ihnen recht eigentlich nach Italien hinübergejagt. Und mit der Aufnahme, die sie dort fanden, konnten sie zumeist zufrieden sein. Ganz minderwertige Litteraten liefsen sich in Italien als Hellenen bewundern; doch kamen auch andere, die ernsthaft Studien begründeten. Nach jenen Versuchen des Boccaccio trat als der erste grofse Grieche im Jahre 1396 Manuel Chrysolaras zu Florenz auf; nach ihm Georg von Trapezunt und andere.[83] Lionardo Bruni stand schon mitten in den griechischen Studien, deren Morgenröte Coluccio Salutati noch begrüfst hatte.

Die Not des Reiches hatte nach und nach auch die griechische Kirche einer Annäherung an die abendländische geneigt gemacht. Ein Unionskonzil war ausgeschrieben; von Ferrara war es nach Florenz verlegt worden [1438/39].

Mit orientalischem Pomp zeigten sich die armen Griechen in der Stadt am Arno. Da war der Kaiser Johannes Paleologos und sein eifriger Berater in kirchlichen Dingen, der Bischof von Nicäa, Bessarion, später Kardinal der römischen Kirche; interessanter als beide für die Florentiner der 83jährige Gelehrte Gemisthos aus der Gegend des alten Sparta, der zum Anklang an den Namen des Plato seinen eigenen Namen übersetzt hatte, in das synonyme Plethon. Nun trat er in Florenz auf mit der Lehre: Aristoteles sei gut für die Erkenntnis der natürlichen Dinge, für alles aber, was die Seele betreffe, stehe er tief unter dem göttlichen Plato. Ihm entgegnete auf der Stelle ein anderer Grieche, Georgios Scholarios, vom aristotelisch scholastischen Standpunkte aus, — und das tönende Schlagwort beider Parteien wurde gleich anfangs, der eine oder der andere Philosoph vertrage sich besser mit dem Christentum. Theodor Gaza und Georg von Trapezunt mischten sich ein. Bessarion suchte zu vermitteln.

Der Eindruck des Streites in Florenz war ein sehr bedeutender. Zum ersten Male wurde die gelehrte Gesellschaft so nachdrücklich darauf aufmerksam gemacht, daſs in den Kulturelementen, die man arglos zusammen hegte, groſse Gegensätze und gewichtige Probleme der Weltanschauung staken. Man nahm Partei, und leidenschaftlicher als sonst erklärbar wäre, begeisterten sich plötzlich die vornehmsten Florentiner für die ideale Philosophie des Plato.[84]

Cosimo Medici bekam einen starken Eindruck von Gemisthos Plethon, und auf des Griechen Anregungen hin stiftete er, nach dem, was

man ihm von der athenischen Schule des Plato erzählte, die platonische Akademie. Es ging freilich damit, wie mit allen damaligen Nachahmungen, — es wurde schliefslich etwas urflorentinisches. Paradiso degli Alberti, Disputationen in Santo Spirito und platonische Akademie bezeichnen nur die Entwicklungsstufen derselben gesellschaftlichen Einrichtung. Aber der Name der Akademie, einmal erneut, haftete seitdem an allen ähnlichen Gesellschaften des Abendlandes; — und wenn man heute von Florenz hinauswandert durch die Hügel nach Careggi zur Villa Medicea, so betrachtet man mit Rührung die zierliche Säulenhalle, in der die erste Akademie der Neuzeit getagt hat.

Die Griechen waren wieder heimgekehrt. Aber zeitig hatte Cosimo sich in dem Sohne seines Arztes, dem jungen Marsilio Ficino einen gelehrten Freund und Kenner des Plato herangezogen. Er sollte ihm die sämtlichen Werke des Plato übersetzen. Marsilio übertraf die Erwartungen, die Cosimo in ihn gesetzt hatte. Er konnte seinem alten Gönner noch die ersten Stücke seiner Übersetzung vorlesen und mit ihm Gespräche führen, die ihn zu jener intimen Charakteristik Cosimos befähigten, die wir von ihm besitzen. Da enthüllt sich der grofse Florentiner in der Reife seines Alters. »Es war ein Mann«, so schrieb Marsilio an Cosimos Enkel Lorenzo[85], »vor allen andern verständig, fromm vor Gott, gerecht und hochherzig gegen seine Mitmenschen. Mäfsig in allem, was ihn selbst betraf; in seinen Privatangelegenheiten thätig, aber noch sorgfältiger und gewissenhafter in den öffentlichen. Über zwölf Jahre habe ich mit ihm

philosophische Unterredungen geführt, — er war so scharfsinnig im Disputieren, wie weise und energisch im Handeln. Ich verdanke Plato viel, nicht weniger dem Cosimo. Nachdem er sein Leben lang und inmitten der ernstesten Angelegenheiten sich mit den höchsten Ideen beschäftigt hatte, widmete er sich ihnen nach Solons Beispiel mehr, denn je in den Tagen, in denen er vom Schatten zum Licht überging. Noch zuletzt las er mit mir des Plato Buch „Von dem einen Grunde der Dinge und von dem höchsten Gute", — als wolle er nun das eine Gut genieſsen gehen, das ihm bis dahin nur in den Gedanken vorgeschwebt.«

arsilio Ficino blieb die Seele der platonischen Akademie. Aber auch die jüngeren Medicäer, Piero, Cosimos Sohn, und Lorenzo Magnifico, sein Enkel, pflegten das Werk des Alten; besonders in Lorenzo schien sich der klare Geist des Groſsvaters mit dem hohen Sinn seiner ungewöhnlichen Mutter Lucrezia Tornabuoni zu einer glänzenden Seele vereinigt zu haben. Nach wie vor umfaſste die platonische Akademie die vornehmsten Geister. In ihr wurde alles gepflegt, was die florentiner Geselligkeit seit einem Jahrhundert über das Triviale hinausgehoben hatte: Unterhaltungen im Freien; ernste und scherzhafte Disputationen; vor allem die Musik. Man traf sich in den prächtigen Landhäusern der Umgegend, meist in Careggi. Man hielt schlichte Zusammenkünfte auf blumiger Wiese, oder man steigerte die Geselligkeit nach Vorbild des platonischen Symposion zum Bankett. Ein solches wurde regelmäſsig am 7. November, als dem Geburts- und Todestage des Plato, abgehalten, — auch diese

Sitte die Einleitung zu den unzähligen ähnlichen Veranstaltungen der modernen Zeiten.

Aufschluſs über das Treiben dieser Gesellschaft geben uns ganz wie früher litterarische Schilderungen, in denen zugleich die besten der Gedanken festgehalten sind. Marsilio Ficino schildert ein Bankett, das Lorenzo Medici zu Careggi gab unter Vorsitz des Bandini.[86] Da treten die Freunde alle auf als Interpreten der einzelnen Reden von Platos Symposion: Francesco Bandini, Cristoforo Landini, Giovanni Cavalcanti, Antonio Agli der Bischof von Fiesole, Marsilio Ficino nebst seinem Vater dem Arzt, Bernardo Nuzzi, Carlo und Cristoforo Marsuppini. Die Deutung läuft darauf hinaus, daſs zu den platonischen Ideen Analogien aus dem Christentum gesucht werden, wobei es nicht ohne Gewaltsamkeiten abgeht.[87] »Die Liebe sei gleich nach dem Chaos und vor den anderen Göttern geboren«, sagt Phädros im Symposion; Cavalcanti deutet: »Als das Chaos Gestalt anzunehmen begann, fühlte es Verlangen nach Schönheit, d. h. Liebe«; — den anderen Göttern aber entsprechen die Engel, die aus der von Gott geschaffenen Weltseele die »dritten« Wesenheiten, die platonischen Ideen, bildeten; auch die natürliche Seele des Leibes. Diese steht im Kreise und unter Einfluſs der natürlichen Welt; die Gestirne bestimmen sie unablässig, wie denn auch die Seelen der Steine und Pflanzen dem Menschen heilig sind. Die natürliche Welt, längst Gegenstand des Interesses, wird im Anschluſs an platonische Ideen Gegenstand des Kultus. Man gewinnt eine Vorstellung von dem Kosmos als Schöpfung der göttlichen Liebe und huldigt dieser Liebe durch

mystische Versenkung in ihr Werk. Christoforo Marsuppini hält in solcher Stimmung seine Schlufsrede.

Ein anderes Glied des Kreises, Cristoforo Landini, später Staatskanzler von Florenz, entwirft ein noch reicheres Bild als Marsilio Ficino, in den berühmten Disputationen von Camaldoli [1468].[88] Da erscheinen: Leone Battista Alberti, Lorenzo und Giuliano Medici, Piero und Donato Acciajuoli, Alamanno Rinuccini, Marco Parenti und Antonio Canigiani; der Abt von Camaldoli Mariotto Allegri macht den Wirt. Die Gesellschaft zieht nach der Frühmesse aus dem Kloster hinauf zur Höhe des Appennin, wo man die weite Aussicht genieſst auf beide Abhänge, nach Osten bis zum Meere. Dort lagert man. Leone Battista gab das Thema für die Unterhaltung. Man disputierte über das thätige und das beschauliche Leben, über das höchste Gut und ähnliche Probleme. Die Gespräche werden mit groſsem Aufwand von Citaten und Gelehrsamkeit durchgeführt; — man scheint sich zu verlieren, aber das letzte Ziel bleibt überall: Versöhnung von Glauben und Wissen im Zeichen Platos, Vergeistigung des Christentums mit Hilfe des platonischen Idealismus. Wie sehr aber die Akademiker einlenkten in die Stimmung des Trecento, erkennen wir auch daraus, daſs Cristoforo Landini neben Plato wieder den Aristoteles verehrte, daſs er im Jahre 1481 einen kommentierten Druck der Divina Comedia herausgab, daſs Leone Battista Alberti in den Disputationen von Camaldoli die moralische Allegorie aus Vergils Aeneis auslöste, wozu Lorenzo Medici die köstliche Bemerkung machte, die Darlegungen des Alberti hätten ihn erst recht den Dante verstehen gelehrt.

Die idealistische Philosophie trat nicht blos im leichten Gewande des Gesprächs auf. Marsilio Ficino ging nach Vollendung seiner Plato-Übersetzung sogleich weiter zur Bearbeitung platonischer Ideen in der *Theologia platonica de immortalitate animarum*. Es wird betont, dafs der Gehalt des Werkes sehr stark ein neuplatonischer sei, — die Zeitgenossen nahmen und verehrten das alles als Weisheit des göttlichen Plato; sie wähnten Platonimus und Christentum aufs innigste versöhnt. In Wahrheit giebt Marsilio Ficino eine Darstellung von der Welt, die sich nicht allzu sehr von derjenigen der Scholastik unterscheidet. Ähnliche Stufen der Wesen und der Erkenntnis, nur dafs statt Aristoteles Plato die Namen hergiebt und dafs ein stärkerer Accent liegt auf der Stellung des Menschen in der Welt. Alle Wesen und Körper sind in fünf Stufen geordnet. Der Mensch steht als *tertia essentia* in der Mitte; durch ihn berührt der Geist Gottes die Materie, durch ihn strömen anderseits die reichen Bilder des materiellen Daseins in die höheren Stufen zurück.

So müht man sich ab, in der alten Theologie Platz zu schaffen für die neue Würde und Gröfse des Menschen, von der die Gedanken ganz erfüllt sind. Auch die Freude an der Welt und an der Schönheit soll eingefügt werden in das System. Den Versuch hatte schon Marsilio gemacht, nun wagt sich Benivieni in seiner Canzone von der Liebe mit den vollen Mitteln einer glühenden Sprache daran. Die göttliche Liebe entzündet in dem Menschen den irdischen Affekt und die Sehnsucht nach der Schönheit; zwei Seelen, unter gleichen

Gestirnen von Gott ausgegangen, finden und genieſsen die irdische Schönheit, — um von ihr aufwärts gewiesen zu werden zur göttlichen Welt; sie überkommt die Sehnsucht nach dem unendlichen Urquell aller Schönheit, die erst im Tode befriedigt wird.[89]

Marsilio Ficino ist Priester geworden; das war ganz konsequent. Als Priester der sehr bestimmten Kirche mit ihren formulierten Dogmen machte er 1474 sogar den Versuch einer rationalen Auseinandersetzung seiner Mystik mit der kirchlichen Dogmatik in der Schrift *De christiana religione*, — daran ist er gescheitert. Nur solange diese Männer in ihrer mystisch schwärmerischen Stimmung nichts als einen ganz unbestimmten Begriff vom Christentum festhielten, vermochten sie an die Möglichkeit einer Versöhnung der grundverschiedenen Gedankenwelten zu glauben.[90] Aber wer wollte in dem vergeblichen Bemühen den groſsen Zug und die weitherzige Bewunderung aller hohen Wahrheiten verkennen?

Noch einmal hat der genialste von allen auf noch breiterer Grundlage das Äuſserste versucht: der junge Graf Pico della Mirandola. Als Einundzwanzigjähriger geriet er 1484 in den Bannkreis der platonischen Akademie. Ihn erfaſste eine Schwärmerei für Plato, aber er wollte seine Studien noch über die platonische Philosophie hinaus ausdehnen auf die ältesten Urkunden der göttlichen Offenbarung an die Menschheit. Er studierte Hebräisch und Arabisch; alles ging ihm wunderbar von den Händen, sodaſs er sich bei seinen Studien von dem *furor divinus* des Plato durchschauert glaubte.

Er suchte den grofsen Gott und die ewigen Wahrheiten von der Bestimmung des Menschen durch alle Völker und Zeiten. Was wir von seines Geistes Arbeit noch besitzen[91], erscheint wie ein Labyrinth der Gelehrsamkeit, doch hat er uns den Faden selbst gegeben. Im Jahre 1486 lud Pico alle Welt nach Rom ein zur Disputation über nicht weniger als 900 Thesen; Sätze klassischer, arabischer und orientalischer Philosophen wollte er verteidigen; unter den eigenen stand derjenige über die Eintracht des Plato und des Aristoteles voran.[92] Die Feierlichkeit fand nicht statt, aber Pico veröffentlichte wenigstens die bereits entworfene Festrede über das Thema »Von der Würde des Menschen«.

Hier ist der grofse Glaube an die Menschheit wundervoll zum Ausdruck gekommen. Das ist der Sinn unermüdlicher Studien, dafs die Arbeit des Gelehrten einmal die Antwort finden mufs auf die Fragen des Lebens. Denn der Mensch ist frei, auch in seiner Erkenntnis. Lorenzo Valla hatte nicht lange vorher dieses Vertrauen verwegen genannt.[93] Aber aus dem Chor der Künstler hallte die Stimme Lionardos mit dem gleichen Bekenntnis zu der berauschenden Lehre von der menschlichen Freiheit: »Der Mensch kann alles aus seiner Kraft.« Pico gab ihr nur die theologische Einkleidung; er liefs Gott zu Adam sprechen: »Ich habe Dich weder himmlisch noch irdisch gemacht, weder sterblich noch unsterblich, damit Du Dein eigener Bildner und Erzieher seiest, zu welchem Bild und Wesen Du willst. Du kannst zum Tier entarten, — Du kannst auch aufsteigen zu Gott!«

Allzu kühn erhoben sich die Gedanken der Platoniker. Die wirkliche Welt mit ihren Pflichten und Mächten verloren sie aus den Augen. Noch bot die Welt nicht die Voraussetzungen für so freien Gedankenflug. Sie gewannen nicht mehr den Halt, und von ihrem ikarischen Fluge sollten sie tief, tief hinabstürzen.

n der Umgebung des Lorenzo Medici herrschte noch die fröhlichste Zuversicht. Man wuſste allen Dingen schöne Namen zu geben und glaubte nur des Menschen ganze reiche Kraft zu fühlen, wenn man sich jeglichem Genusse darbot und seiner Laune nichts versagte. Sieht man genauer zu, so war der junge Fürst viel mehr ein Virtuose des Genusses, als ein Priester der platonischen Akademie. Auch die Philosophie war ihm nur ein Glied in der Kette feiner Lebensgenüsse. Der talentvolle Mensch liebte es, seine Gedanken auch einmal in jenen luftigen Höhen zu versuchen. Aber er verschmähte überhaupt keine Freude, und neben den verfeinerten Platonikern standen nahe bei ihm die Genossen seiner Abenteuer.[94] Der lose Witz und Spott war den Florentinern seit den Tagen des Boccaccio nicht vergangen. Die Biographien dieser Jahrhunderte bis auf Vasaris Künstlerleben hinunter wimmeln von Bonmots und Späſsen. Lorenzo war kurzsichtig, und ein Senese meinte, die Luft von Florenz schade den Augen; Lorenzo entgegnete: *e quella di Siena al cervello.* Noch stärkere Grobheiten gefielen; und die Spaſsmacher, die Lorenzo umgaben, nahmen kein Blatt vor den Mund. Als Dichter feierte man Luigi Pulci,

aber seine romantischen Erzählungen haben Derbheiten, die denen des Boccaccio nicht viel nachgeben.

Dem Herzen Lorenzos am nächsten stand der Dichter Angelo Poliziano (1454—94), ein Humanist von ausgebreiteter Gelehrsamkeit, ein Lyriker von Gottes Gnaden. Er hielt viel bewunderte Lektionen am Studio, und in den alten Handschriften war er wie wenige zu Hause; sogar in der Rechtswissenschaft ist sein Name unvergessen wegen des Interesses, das er an dem ältesten Kodex der Pandekten genommen hat.[95] Allein noch lieber als in den Bibliotheken trieben sich die flinken Burschen vom Schlage des Lorenzo und Poliziano auf dem Lande umher, um das Leben und die Poesie des Volks an der Quelle zu studieren. Gerade 100 Jahre nach Dante, Petrarca und Boccaccio haben sie eine neue Blütezeit der Litteratur im Volgare eingeleitet.[96] Polizian lauschte dem Volke seine Weisen ab. Aus Aquapendente schrieb er einmal dem Lorenzo[97]: »Wir sind hier draußen ungemein vergnügt, lassen uns gut verpflegen und sammeln ringsum die merkwürdigsten Rispetten und Canzonen.« Ein Maienliedchen hielt er fest; Amore kommt; die Mädchen sollen ihn mit Lust empfangen:

Amor ne vien ridendo
con rose e gigli in testa
e vien di voi caendo;
Fatteglï, o belle, festa.
Qual sarà la più presta
a dargli e' fior del maggio?

Mehr als zuvor und sehr viel graziöser wird nun auch die humanistische Gelehrsamkeit verwertet. Polizian sagte dem Marsilio Ficino[98]:

»Du suchst das Wahre, ich das Schöne in den Klassikern.« Nur ein einziges gröfseres Werk hat Polizian geschaffen, die *Giostra*, scheinbar episch, in Wahrheit eine Sammlung lyrischer Stimmungsbilder, ganz und gar durchsetzt mit Nachahmungen der Alten. Die Schilderungen der Personen und Landschaften zeigen die wundervollste Naturempfindung und ein prachtvoll malerisches Sehen. In einer Einlage wird das Reich der Venus besungen nach dem Vorbild des Claudian; da ist auch das Schlofs der Venus beschrieben und all das reiche Bildwerk, das sich dort findet: Darstellungen der schönsten Liebesgeschichten des Altertums, auch die Geburt der Venus findet man auf einem Marmorrelief.

Nach den Versen des Polizian hat der Maler Sandro Botticelli [1446—1510] seine Geburt der Venus geschaffen, jenes zart empfundene Bild, in dem die reinste Märchenstimmung liegt. Auch seine sogenannte Primavera ist die unmittelbare Umsetzung von Versen Polizians in das Bild.[99] Botticelli war der eigentliche Maler dieses Kreises. Keiner seiner Zunftgenossen hat so viel litterarische Anregungen aufgenommen wie er. Er illustrierte Dante und Boccaccio. Die Verleumdung nach Apelles gab ihm Leone Battista Alberti an; desgleichen die Figuren der Grazien auf der Primavera. Botticelli war der erste, der in gröfserem Stil jene rein antiken Stoffe zu malen wagte: die Bilder waren für den Privatbesitz der Medici bestimmt. Aber wenn man sich damit scheinbar tiefer in die antike Welt versenkte, so zeigen doch die Formen des Botticelli keinen Schimmer der Antike, und der Geist, in dem gerade er malte, hat unverkennbar den

überschwänglich sentimentalen Zug, der uns in der platonischen Akademie begegnete. —

Manchmal ist es, als ob die ungebundene Fröhlichkeit Lorenzos und seiner Freunde nur das unbefriedigt Schwärmerische in ihnen verbergen wolle. Es ist eine Unruhe in diesen reich und mit einer Fülle von Anregungen erzogenen jungen Leuten, die mit lauter Ausgelassenheit beschwichtigt werden will. Die frohe Morgenstimmung ist vergangen, — man hält den Tag noch krampfhaft fest. Es klingt so lustig, wenn Lorenzo singt:

Quanto è bella giovinezza
che si fugge tuttavia;
Chi vuol esser lieto, sia!
Di doman non c'è certezza,

aber es steckt auch die Schwermut darin. Die Jugend kehrt nicht wieder:

„*La bella gioventù giammai non torna*". —

Man hat bemerkt, daſs die Lieder des Lorenzo oft zügellos, stellenweise lasciv seien; — Offenbarungen eines reinen Herzens sind sie nicht. Eine Übertreibung aber ist es, wenn man gemeint hat, Lorenzo habe mit seinen ausschweifenden Carnevalsgesängen, den *Canti carnascialeschi*[100], sein Volk planmäſsig verdorben. Er wollte fröhlich genieſsen und genieſsen lassen, sich selbst als den glänzenden Dichter und Mäcen feiern lassen, den Ehrentitel des Magnifico führen und zufrieden sein, wenn das Volk sich nicht zu viel Gedanken machte. Gelungen ist dem glänzenden Manne sein Streben nicht. Noch steckten in Florenz verborgene Kräfte. Daſs sie zerstörende werden sollten, verschuldete der Leichtsinn dieser Herrschaft.

Dem alten Cosimo mag wohl in der Zeit des höchsten Glanzes seines Hauses der Sinn dafür verloren gegangen sein, daſs die Erziehung zum Herrschen nicht blos in der Schärfung des Verstandes, in fürstlichem Auftreten und allseitiger Genuſsfreudigkeit liege. Möglich auch, daſs die Kränklichkeit seines Sohnes Piero den Enkel Lorenzo ohne kräftige Leitung lieſs, — genug, es läſst sich kaum ein gröſserer Kontrast der Lebensführung denken, als zwischen Cosimo und Lorenzo.

osimo lebte persönlich streng und einfach; Lorenzo in täglichem Luxus. Cosimo war nirgends thätiger und erfolgreicher, als auf seiner Bank; Lorenzo vernachlässigte das Geschäft dermaſsen, daſs er sein Privatvermögen bald nahe an den Bankerott brachte. Cosimo diente dem Staat; Lorenzo brauchte ihn für seine Zwecke. So klug Cosimo die höchste Gewalt in die Hand bekommen hatte, so vorsichtig hielt er sich zurück. Auch Lorenzo sicherte die schon schwankende Herrschaft seines Hauses mit genialer Energie, aber er trat mehr und mehr als Fürst auf und sein Auge verlor die Unterscheidungsgabe für Privat- und Staatsvermögen. Er lieſs sich verleiten, Hand an die Staatskasse, den *Monte comune*, zu legen; ja, er scheute sich nicht, die Heiratsgelder armer Mädchen, die im *Monte delle fanciulle* aufgesammelt waren, anzugreifen. Ohne rechtes Gefühl für öffentlichen Takt beteiligte er sich an der Pracht reicher Alaunminen bei Volterra in dem Augenblicke, als diese Stadt sich gegen Florenz erhob; und sein Einfluſs trieb die Florentiner zum Kriege, zur Unterwerfung Vol-

terras und zur Einäscherung der Stadt. Nie hatte Lorenzo sich bemüht, sich Einfluſs und Achtung zu sichern. So wuchs die Zahl seiner Gegner von Tag zu Tag, bis endlich die weitverbreitete Erbitterung in der sogenannten Verschwörung der Pazzi am 26. April 1478 zum Ausbruch kam.[101]

Die vornehmsten Bürger, sogar der Erzbischof, waren beteiligt. Der Papst war ins Vertrauen gezogen. Man hatte den Moment ausersehen, in dem der Priester am Hochaltar im Dome die Hostie nach der Wandlung emporhöbe; dann wollte man zugleich den Lorenzo und seinen Bruder Giuliano niedermachen. Es geschah nach Verabredung. Als der heilige Moment gekommen war, erhoben sich die Verschwörer; Giuliano wurde auf der Stelle niedergestoſsen; Lorenzo vermochte sich mit Hilfe Polizians in die Sakristei zu retten. Im Dome begann ein allgemeiner Kampf; vom Altare aus war das Zeichen für alle gegeben; auf der Straſse tobte er weiter. Langhin hallten die Rufe: Freiheit! und Palle! gegeneinander. Noch einmal siegten die Anhänger der Medici. Abends sah man am Palaste der Signoren den Erzbischof Salviati und Francesco Pazzi am Fenster aufgehängt, beide im Todeskrampfe in eins verschlungen.

Für Florenz war an diesem Tage die Tyrannis geboren. Nach Niederwerfung der Empörung war Lorenzo der unbeschränkte und rücksichtslose Herr der Stadt. Er lebte nun erst recht wie es ihm gefiel und handelte nach Willkür. Seine Politik entbehrt der Gröſse nicht; die Stellung seines Hauses unter den europäischen Fürsten hat er begründet. Eine Tochter verheiratete er dem Sohne

des Papstes; sein Sohn Giovanni wurde Kardinal und später Papst. Die äufsere Pracht des fürstlich gewordenen Hauses ergötzte die Blicke der Florentiner, aber die Anhänglichkeit des Volkes war im Schwinden.

Es begann das Volk mit gesteigerter Aufmerksamkeit auf einen Mönch zu hören, der schon früher in Florenz gepredigt hatte, seit 1490 aber dauernd sich im Kloster von San Marco aufhielt, Girolamo Savonarola.[102]

In diesem Manne leben alle alten Ideale der Bettelorden wieder auf: Richtung des irdischen Lebens auf das Jenseits, Ablehnung der Welt und ihrer Kultur, Ablehnung auch der verderbten Weltkirche. Ja, lange Zeit schien es als ob Savonarola sich mit der ganzen Kraft seines Wesens und seiner Worte nur gegen den Ruin der Kirche wenden wolle. Seine frühesten Äufserungen und Schriften sind eben davon ganz erfüllt. Zeitig sprach er seine grofsen Prophezeiungen aus:

> Die Kirche wird gezüchtigt werden
> und dann erneut,
> und das wird bald sein!

Seine Anweisungen zum Leben: die Bücher von der »Demut«, von der »Wittwe«, vom »Gebet« berühren immer wieder das herrschende Kirchenwesen. »Wer beten will, der wende sich zu Gott; er suche ihn nicht lange aufser sich; in seinem Herzen rede er zu ihm und verschwende nicht viel Worte. Aber da werden uns diejenigen entgegentreten, die immer nur die Ceremonien und den Kultus der Kirche preisen. Ihnen antworten wir wie der Heiland der

Samariterin: „Weib, glaube mir, es kommt die Zeit, daſs Ihr weder auf diesem Berge, noch zu Jerusalem werdet den Vater anbeten; es kommt die Zeit und sie ist schon da, daſs die wahrhaftigen Anbeter werden zum Vater beten im Geiste und in der Wahrheit", — das bedeutet, daſs der Herr den inneren Kultus will und keine Ceremonien. So war es auch in der ersten Kirche, als es noch nicht so vieler Orgeln bedurfte und Gesänge, um die Seele zu erheben. Als die Inbrunst verloren ging, fing man an, Ceremonien als Medizin für die Seelen einzuführen. Heute sind wir dem Kranken ähnlich geworden, der alle seine Lebenskraft verloren hat und dem auch alle Medizin gar nichts mehr nützt.«

avonarola blieb bei solchen Mahnungen nicht stehen. Die Ceremonien und das äuſserliche Kirchenwesen erschienen ihm ebenso wie das weltliche Leben des gröſsten Teils der Geistlichkeit und insonderheit des Papstes als Ausfluſs der allgemeinen Weltkultur, die er rings um sich her der alten Religion langsam sich entfremden sah. Das ist doch Savonarolas Stellung in der Geschichte der italienischen Kultur, daſs er seine Stimme erhob, als der Gegensatz einer völlig irdischen Weltanschauung zu den Grundgedanken des mittelalterlichen Christentums seine zersetzende Wirkung zu äuſsern begann. Ganz besonders erregte den eifrigen Mann das leichtfertig übermütige Treiben, dem sich das Volk von Florenz unter Führung seines Fürsten ergab.

uf den Karneval folgen die Fasten. Und 1491 in den Fasten predigte Savonarola zum ersten Male im Dome. Er übte bald eine magische

Anziehungskraft aus auf die gläubige Menge, die erschrak und zitterte bei seinen Bildern des kommenden Strafgerichtes. Deutlicher nimmt er jetzt die Wendung gegen die Medicäer; bestimmter wiederholt er seine Prophezeiungen vom baldigen Tode Lorenzos, des Papstes und des Königs von Neapel. Alle drei gingen rasch in Erfüllung. Lorenzo kränkelte. Im Jahre 1492 wurde sein Zustand immer mehr besorgniserregend. Er zog sich zurück auf seine Villa Careggi. Als ihn Pico della Mirandola zum letzten Male sah, war er schon ein Sterbender. Da verlangte ihn nach seinem grofsen Widersacher. Er liefs den Prior von San Marco kommen und begehrte zu beichten. Savonarola hörte die Geständnisse des Fürsten, ermahnte ihn zum lebendigen Glauben und zur Standhaftigkeit im Tode, dann wandte er sich zum Scheiden. Lorenzo begehrte, von ihm gesegnet zu werden; — wir wissen nicht, ob Savonarola in Frieden von ihm schied.[103] Lorenzo starb ganz kurz nach dem Besuch am 8. April 1492.

Ein paar Jahre liefs man sich das schlechte Regiment seines hoffärtigen Sohnes Piero gefallen. Savonarola nahm seine alten Stoffe wieder auf. Aber schon bald reizte ihn wieder das politische Leben. Er kündigte das Strafgericht an, das über ganz Italien ergehen müsse: »Deine Sünden, Florenz, deine Sünden, Italien, schreien zum Himmel!« Die Geifsel Gottes kommt über die verderbten Fürsten und den Papst zu Rom. Er knüpfte gewöhnlich an an einen geläufigen biblischen Stoff. Niemals ergriff er seine Hörer mehr als bei der Predigt über die Arche Noah, — er begann von der Sündflut und

rief mit ungewöhnlicher Betonung: *Ecce ego adducam aquas super terram* — siehe, ich lasse los die Gewässer über die Erde, — dann kündigte er den Zug des Königs von Frankreich an. Pico della Mirandola erzählt, ihm hätten die Gebeine gezittert und das Haar sich gesträubt. Das war in den Fasten 1494.

Schon im Herbste stand Karl VIII. von Frankreich in Italien. Einer von diesen glänzenden Fürsten der Renaissance hatte ihn herbeigerufen, Ludovico il Moro von Mailand; er versprach sich von der allgemeinen Verwirrung grofse Vorteile, — aber er verlor in Kürze darüber sein Land. In Toscana trat der König von Frankreich auf wie der Herr des Landes. Piero Medici liefs in kopfloser Angst alles fahren; das gab der Stimmung in der Stadt den letzten Stofs. In der Sitzung der Siebzig vom 4. November 1494 sprach Pier Capponi die geflügelten Worte: »*Ormai e tempo di uscire di quello governo di fanciulli*«, — jetzt mufs einmal dies Regiment von Knaben aufhören!

In Florenz wurde die Freiheit proklamiert, die Republik hergestellt. Aber das Volk hatte nur zu rasch verlernt, sich zu regieren. Man meinte, nur einer noch könne Florenz leiten: der Prior von San Marco. So nahm denn thatsächlich Savonarola die Herrschaft an sich. Im Namen der Signorie begrüfste er den König der Franzosen zu Pisa; er trat ihm entgegen wie ein Prophet des alten Bundes, weniger verhandelnd, als drohend und aufmahnend zur Reform der Kirche. Der König erschien mit unverminderten Ansprüchen in Florenz; als er im Palaste der Signorie einen schmählichen Vertrag proponieren liefs, zerrifs ihn

Pier Capponi vor seinen Augen, und auf die Drohung des Franzosen, die Trompeten blasen zu lassen, erwiderte der Florentiner: «Dann lassen wir die Glocken läuten!« Der König zog es vor, sich zu bescheiden und den Staat Florenz zu respektieren.

Aber nach dem Abzuge der Fremden kam die eigentliche Führung doch wieder an den Mönch. Er leitete die Politik wie das Leben seiner Stadt. Sein Regiment war eine unduldsame Theokratie auf demokratischer Grundlage. Die Herrschaft sollte Gott selber führen[104]; durch den Mund des Mönches sollte er seinen Willen kundthun. Der Spruch des Mönches aber verlangte Reaktion, so tief und umfassend, wie sie ein Staat kaum je erlebte. In allem sollten die Zustände der letzten Vergangenheit beseitigt werden, alle Willkür, aber auch alles historisch Gewordene. Die höchste Gewalt wurde einem Grofsen Rate übertragen, in dem etwa tausend Bürger Sitz und Stimme erhielten; diesem Rat sollte das Recht der Gesetzgebung und die Ernennung aller höheren Beamten zustehen. Durch einen Ausschufs von Bürgern sollte ein neues Gesetzbuch zusammengestellt werden. Die Einkünfte des Staates, bis dahin aus Zöllen und Vermögenssteuern gewonnen, sollten fortan aus einer Grundsteuer fliefsen, deren Umlage von den Parteien nicht mehr zu mifsbrauchen war. Die ganze neue göttliche Gerechtigkeit sollte dem Volke Frieden und Freiheit für alle Zukunft gewährleisten; so versprachen es die Verse, die Savonarola im Sitzungssaal des Grofsen Rates anbringen liefs:

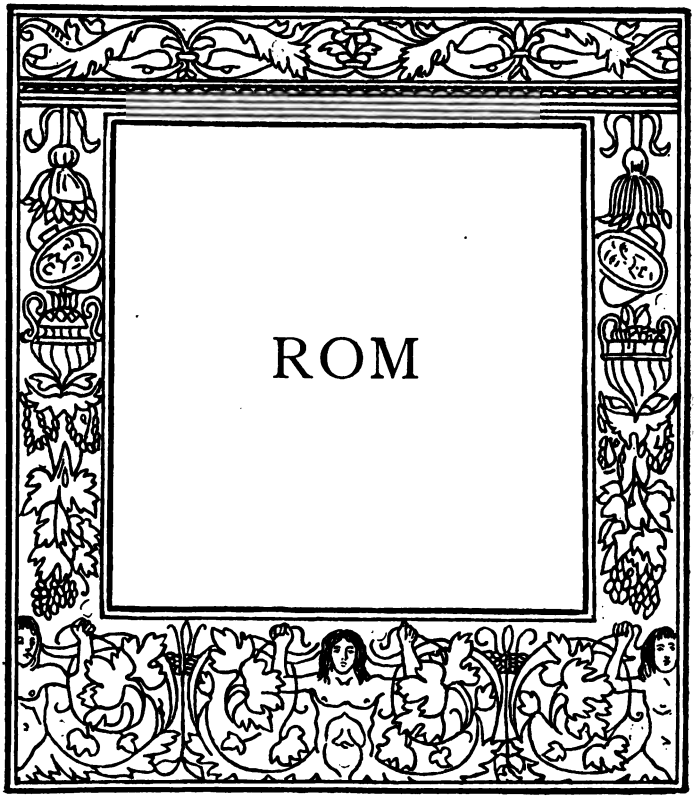
in pace starai sempre e'n libertate.

Noch viel tiefer begehrte der Frate in das Leben seiner Mitbürger einzugreifen; den Geist der Zeit gedachte er von Grund aus umzugestalten. Alles was bis dahin schön und liebenswert gewesen war, wurde verpönt; der Frate verdammte alles, was den Mächten dieser Welt diente, der Natur, der Schönheit, dem Genufs. Fromme Bilder und heilige Gesänge verlangte der Bettelmönch. Es war der sinnvolle Idealismus des Trecento, den er zurücksehnte. »Ihr Frauen, die Ihr mit Eurem Schmuck, Euren Haaren, Euren Händen prahlt, ich sage Euch, Ihr seid allesamt häfslich. Wollt Ihr die wahre Schönheit sehen, so betrachtet einen frommen Menschen, der vom heiligen Geist beseelt ist, — wenn er betet, wenn ihn jene Begeisterung der göttlichen Schönheit durchströmt.« So verstummten denn die fröhlichen Lieder der Renaissance; die Maler stutzten; Botticelli hat nie wieder einen Pinsel angerührt; andere gerieten ganz unter den Einfluſs des Frate, wie Cronaca, Benozzo Gozzoli, Fra Bartolomeo und die ganze Familie der Robbia. Auf die lockeren Humanisten wies man mit den Fingern; Polizian, von den Anhängern des Frate bestgehafst, ist im September 1494 »in Infamie und öffentlichem Tadel« gestorben.[105] Die schöngeistige Theologie der Platoniker erzitterte vor der elementaren Bewegung und ihre Jünger verfielen nur zu rasch dem neuen Geist des Bettelmönches.

Im Jahre 1497 wurde die berühmte Verbrennung der Eitelkeiten vorgenommen. Knaben und Kinder waren aufgeboten, die Häuser zu durchsuchen; auf einem groſsen Scheiterhaufen wurden mit den bunten Flittern des Karnevals auch die

Lieder und Novellen der Dichter, Statuen, Gemälde und Zeichnungen der Künstler verbrannt. Schon bis dahin folgten dem Prior nicht mehr alle in der Stadt. Im Rausche der frommen Ergriffenheit und in den Zeiten der Not hatte sich das Volk um Savonarola gedrängt. Nun verlief sich das Volk, und als die tödlich beleidigte römische Kurie nach langem Besinnen den Prozeſs gegen den Frate einleitete, da hat ihn keiner mehr beschützt. Ein Jahr nach der Verbrennung der Eitelkeiten ist Savonarola auf derselben Stelle vor dem Palaste der Signoren gerichtet und verbrannt worden, am 23. Mai 1498. Seine Asche wurde unter dem Gejohle des Straſsenpöbels in den Arno gestreut.

Das war das Ende der alten groſsen Zeiten von Florenz. Der Reichtum florentiner Kultur war auch durch eine solche Revolution nicht sogleich zu vernichten, — aber die Kräfte zerstreuten sich; die Führung geht Florenz verloren, und nach dieser Zeit ist kein ganz groſser Florentiner mehr geboren.


ROM

DAS FÜRSTENTUM DER PÄPSTE.

Ewige Roma! Auch die Renaissance ist in dieser Stadt nur eine Episode. Denn die Gewähr des Ewigen liegt hier in der ungeheuren Unbeständigkeit der Lebensformen und Ideen. In immer neuer Gestalt ist die Herrschaft auf diesen Hügeln vom Kapitol zum Palatin, zum Vatikan, zum Quirinal gezogen. Ein Jahrtausend lang sind die Leute auf das Forum geströmt der Geschäfte halber; ein zweites Jahrtausend lang zu San Giovanni in Laterano, Santa Maria Maggiore und den andern Hauptkirchen, um ihres Seelenheils willen; und in dem dritten Jahrtausend, in dem wir stehen, wallfahren die Pilgerzüge der ganzen Welt in das Haus des Papstes zu den höchsten Kunstwerken der Renaissance. Den Anfang seiner Gröſse hat Rom aus sich geschaffen, — aber seit fast zweitausend Jahren zehrt es von dem politischen Kapital, das in seinem Boden steckt und mit dem die ersten Römer so bewundernswert gewuchert haben. Die Welt ist Rom tributpflichtig geblieben bis heute.

Die Kaiser auf dem Palatin haben mit den Talenten von ganz Italien die Künste und Wissenschaften aus Hellas herüber geholt; nicht lange danach haben die armen Leute sich des Christentums bemächtigt. Die kaiserliche Herrlichkeit ist vergangen, aber der Bischof der Christen wurde und blieb in den Nöten der germanischen Einbrüche der Führer der Römer. Man fabelte seit dem VIII. Jahrhundert, dafs Konstantin dem Papste das westliche Kaisertum übertragen habe; die Renaissance hat diese Fabel zerstört, doch erkennen wir heute, wie viel innere Wahrheit darin steckte. Die Päpste des frühen Mittelalters sind die wahren Erben der Imperatoren.

Noch über die Grenzen der alten Welt hinaus haben die Päpste Eroberungen gemacht. Sie haben ihrem Reiche eine Verfassung gegeben; sie haben sich selbst in einer durch Jahrhunderte gehenden Entwicklung zur obersten Instanz gemacht in allen Händeln der Welt wie des Gewissens; die Binde- und Lösegewalt aller Apostel lehrten sie in Petri Schlüsseln zusammengefafst. Die für die Germanen unbestimmte Hoheit Roms erfüllten sie mit der Heiligkeit altchristlicher Traditionen. Dafs die regierenden Päpste alles das nicht aus sich geschaffen haben, weifs man sehr gut. Das ganze Abendland hat mitgearbeitet. Italien stellte Heilige und Mönche; Brittannien geistliche Eroberer; Gallien entwickelte die glänzendsten Theorien über Papsttum und Kirche; Germanien sandte seine Krieger zum Schutze gegen die Feinde des Glaubens, Arianer und Sarazenen, und zum Schutze des Papsttums gegen römische Verkommenheit. So grofs war überall die Idee von

der Einheit des alten römischen Abendlandes, daſs alle Rom dienten. Mit den Lehren des Christentums verband sich in diesen Zeiten die Vorstellung von der unbegrenzten Autorität der römischen Weltkirche und des Papstes.

Seine geistige Abhängigkeit von der gallisch-französischen Kultur war dem römischen Papsttum nicht fühlbar. Die politische Abhängigkeit von den deutschen Waffen dagegen wurde zeitig als unwürdig empfunden. Man ersann die Erneuerung des weströmischen Kaisertums, aber eben diese Form der Bestellung eines Kriegers zum Vogt der Kirche erweckte Aspirationen, die man gern vermieden hätte. Man nahm seine Zuflucht zu theologischen und rechtlichen Deduktionen, — aber alle Formen und Lehren täuschten über die Thatsache nicht weg, daſs es nur einen obersten Herrn im Lande geben konnte. Die mittelalterlichen Imperialisten haben sich damit abgefunden. Die Kurialisten aber hätten am liebsten gesehen, wenn alle weltlichen Herren ihre Gewalt nur vom Papste genommen hätten als seine Lehnsleute, der Papst selber aber politisch unabhängig gewesen wäre durch ein eigenes Territorium. Solchen Wünschen der Theorie kamen die Verhältnisse Italiens zeitweilig entgegen, und so geschah durch die Arbeit von Jahrhunderten die Gründung des sogenannten Kirchenstaates.[106]

Dieser Kirchenstaat ist das merkwürdigste politische Gebilde, das die Geschichte unseres Erdteils kennt; für Italien sollte er geradezu das Schicksalsland werden. Die Italiener haben ihn gründen helfen, aber sie haben ihn doch immer wieder bekämpft, wieder erneut und wieder zerstört.

Sie haben aus den Grenzkämpfen mit ihrem Nachbarn, dem Papste, und aus dem Verdruſs über die durch das Papsttum veranlaſsten Einmischungen des Auslands den Anstoſs erhalten zur Bestreitung des ganzen weltlichen Wesens der Kirche überhaupt. Dante fand zuerst die wuchtigsten Worte. Zwei Menschenalter später folgte ihm Coluccio Salutati mit heftigen Episteln.[107] Lorenzo Valla leitete, wieder ein halbes Jahrhundert weiter, aus der von ihm behaupteten Unechtheit der Schenkung Konstantins ganz rational die Illegitimität der weltlichen Herrschaft der Päpste ab; und schlieſslich schrieb Niccolo Machiavelli gegen Ende der Renaissance die scharfen Worte[108]: »Allein der Kirchenstaat ist Schuld daran, daſs Italien weder eine Republik noch eine Monarchie zu werden vermag.«

Es verlohnt sich wohl, den Blick zurückzulenken auf die Geschichte des Kirchenstaates. Mit der Gründung der italienischen Staaten beginnt ja die Kultur der Renaissance, und der Kirchenstaat ist der erste unter ihnen. Seine Entwicklung ist freilich sehr merkwürdig unterbrochen worden, aber eben diese Störung sollte den übrigen Staaten der Renaissance zu gute kommen. So ist das Interesse an ihm ein doppeltes.

Seit den Tagen Konstantins, vielleicht schon ein wenig länger, waren die Päpste reiche Grundbesitzer. Als Herren ausgedehnter Patrimonien und als vornehmste Würdenträger des alten Roms gewannen sie auch ein politisches Ansehen, aber noch keine Herrschaft. Den Karolingern traten

sie entgegen mit der Bitte um Schutz des römischen Staates, den sie darzustellen meinten[109]; sie wünschten wohl auch, von ihren neuen Beschützern als Landesfürsten bestätigt zu werden. Aber so viel ihnen versprochen worden ist, so wenig hat die deutsche Kaiserzeit verwirklicht. Die universale, geistliche Macht des Papsttums hob sich, die territoriale blieb zurück.

Da begannen die italienischen Städte die deutsche Herrschaft als unerträglichen Druck zu empfinden; das Papsttum wurde ihr Führer im Kampfe gegen die feudalen Gewalten des Reiches. Es war eine neue Demonstration gegen das Deutschtum, daſs die Groſsgräfin Mathilde die römische Kurie zur Erbin einsetzte. Endlich mehrten sich der Druck für das Papsttum und die Italiener, aber auch die Schwierigkeiten für die Deutschen aufs höchste, als die Hohenstaufen Unteritalien, das Königreich der Normannen, erwarben.

Es war nach dem Tode Heinrichs VI. [1197], daſs Innocenz III. zuerst in groſsem Stil die Italiener aufrief zur Vertreibung der Barbaren. Er zuerst hat die Grenzen des Kirchenstaates flüchtig umrissen. Ganz Mittelitalien, vom alten Latium bis in das Mündungsgebiet des Po, glaubte er beherrschen zu sollen. Er hat die deutschen Statthalter vertrieben; aber über seinen Erfolgen erwuchs ihm ein neuer Feind in den Städten, die nicht gewillt waren, die Herrschaft blos zu wechseln. So kam es zu einem Kompromiſs, nach dem Toscana ganz frei blieb, aber auch die lokalen Gewalten innerhalb des neuen Kirchenstaats sich nur einen geringen Grad von Abhängigkeit gefallen lieſsen. Noch einmal gewann Friedrich II. alles für das Reich

zurück, aber nach seinem Tode [1250] proklamierte Innocenz IV. aufs neue die Freiheit Italiens und der Kirche, d. h. des Kirchenstaats.

Diese beiden Begriffe zu verwechseln, blieb seitdem ein Erbstück der päpstlichen Staatskunst. Mit der geistlichen Autorität und den immer höher steigenden Einkünften aus der ganzen Christenheit wurde der erste grofse italienische Staat gegründet. Von Papst zu Papst wurde mit den Schlüsseln Petri eine weltliche Krone überliefert. Nun mufste mit dem Papste auch seine Familie fürstlich werden, auf die er sich im Staate stützte; die Anfänge des Nepotismus reichen ebenso wie die Ansprüche des Kardinalskollegiums auf Mitregierung bis in die Entstehungszeit des Kirchenstaates zurück. Immer verwickelter wurden die Voraussetzungen für das Gedeihen dieses Staates: kirchliche Strömungen, europäische und italienische Politik, Auseinandersetzung mit den Kardinälen und Förderung oder Ablehnung des eigenen Hauses bekämpften sich in den Entschliefsungen der Päpste, und man beurteile ihre Gröfse danach, ob sie wenigstens in einer Richtung ganz energisch und erfolgreich gewesen sind. Am Ende des XIII. Jahrhunderts standen die Päpste mitten in dem Gedränge der italienischen Staatengründung; das war das Bild, das sich Dante eingeprägt hatte und das ihn nach dem Kaiser rufen liefs zur Herstellung der Ordnung.

Es erfolgte jene ganz überraschende Wendung in der Geschichte des Papsttums zu Beginn des XIV. Jahrhunderts. Über den hochfahrenden Bonifaz VIII. trug das französische Königtum, gestützt auf das Volk von Frankreich, einen völligen

Sieg davon. Das Papsttum gelangte mit Clemens V. [1305] für 70 Jahre nach Avignon in nicht geringe Abhängigkeit von Frankreich. Der Kirchenstaat blieb verwaist. Die päpstliche Herrschaft in Mittelitalien hörte nicht auf, aber ihre Bedeutung als aktive politische Potenz war stark gemindert. Die Staaten Toskanas hatten Gewinn davon und auch die Territorien des Kirchenstaats nahmen im kleinen teil an dem allgemeinen Aufschwunge des italienischen Lebens. Auch hier wilde Kämpfe in und zwischen den Kommunen, aber auch hier die Stählung der Charaktere, die Mehrung der Regsamkeit. Man kann die Thatsache nicht zu hoch veranschlagen, dafs die Päpste gerade in der eigentlichen Werdezeit der Renaissance vom Schauplatz der italienischen Geschichte abgetreten sind.

Nur Rom, als echte Residenzstadt seit Menschengedenken an den materiellen wie geistigen Import gewöhnt, ging in der kläglichsten Weise zurück. Die Bevölkerung sank mit kaum 20,000 Seelen auf ihren niedrigsten Stand. Die Denkmäler des Altertums, wie das Kolosseum und die Triumphbögen, waren in Festungen der Barone umgewandelt. In den christlichen Basiliken, in St. Peter wie im Lateran, weideten die Schafe bis zum Altare; am Kapitol erinnert der Monte Caprino an die Ziegenherden dieser Zeit. Die Stadt mufs einen Eindruck gemacht haben wie heute Ravenna, nur noch um vieles finsterer und unwirtlicher. »Die ewige Stadt gleicht einer Räuberhöhle, nicht einem Wohnsitz gesitteter Menschen« schrieb ein Römer im Jahre 1347.

Es war schon nicht zu erwarten, dafs aus dieser verwahrlosten Trümmerstadt etwas Ernsthaftes hervorgehe. Nur zu phantastischen Spielereien war man befähigt; nur durch prunkende Überschätzung seiner Bedeutung konnte hier ein Cola Rienzi seine Rolle spielen. Am 20. Mai 1347 wurde er zum Volkstribun erhoben, aber noch im selben Jahre verzagte er an seiner Mission. Er besuchte Karl IV. in Prag und erregte durch seine stolzen Phrasen die Bewunderung der deutschen Kanzleibeamten, wie ihn auch Petrarca als »unsern Camillus, unsern Brutus, unsern Romulus« anjubelte.[110] Aber Karl IV. war so nüchtern, ihn nach Avignon zum Papste zu schicken. Die Kurie, statt ihm ein Leids zu thun, liefs ihn sogar mit dem Kardinallegaten Albornoz nach Rom ziehen und zum Senator machen. Auch diesmal war es nichts mit der altrömischen Herrlichkeit. Cola Rienzi hatte gar keine politische Einsicht, und trotz seines heldenhaften Putzes keine Würde. Er trieb unsinnige Steuern ein und gefiel sich unter seinen Hirten in thörichter Verschwendung. Zweimal erhoben und zweimal wieder gestürzt, versuchte er am 8. Oktober 1354 zu fliehen; er schwärzte sein Gesicht und hüllte sich in einen Schäfermantel, — aber er hatte vergessen, seine goldenen Spangen abzulegen; so erkannten sie ihn und hieben ihn nieder.

Rom fiel noch ein paar Mal politischen Abenteurern zum Opfer, — 1362 dem Schuster Pocadota — bis erst spät im XV. Jahrhundert die zurückgekehrten Päpste die Ordnung herstellten. Martin V. konnte im dritten Jahre seines Pontifikats [1420] Rom wieder zur festen Residenz machen.

Eugen IV. war bis in unser Jahrhundert der letzte Papst, den die Römer vertrieben haben [1434]; die Verschwörung des Stefano Porcaro [1453] unter Nikolaus V. war die letzte Erhebung der Residenzstadt.

Ungleich länger dauerte die Beruhigung des Territoriums. Während der avignonesischen Zeit hatte einmal der spanische Kardinal Albornoz die Ordnung im Kirchenstaate hergestellt [1353—67]; das Gesetzbuch des Kirchenstaats trägt seinen Namen. Doch war ein wichtiges Mittel seiner Politik die Anerkennung weitgehender Selbstverwaltung; die Städte Bologna, Ferrara, Ascoli, Perugia waren so gut wie frei; die Gewaltherren hiefsen nun Vikare der Kirche, aber sie lebten nach ihrem Gefallen; es blieben die Este in Ferrara, die Varanno in Urbino, die Malatesta zu Rimini, die Alidosi zu Imola, die Manfreddi und Ordelaffi zu Faenza und Forlì. Die Nachfolger des Albornoz verliefsen sein System, und durch ihre Schuld erfolgte eben gegen das Jahr des grofsen Schismas eine allgemeine Erhebung der Städte gegen die päpstliche Herrschaft; viele entledigten sich des letzten Restes von Botmäfsigkeit. Während des Schismas ruhte alle Gewalt [1378—1417]; die Päpste scheuten nichts so sehr wie neue Feinde und neue Kosten.

Erst mit dem Konzilspapst von Konstanz, Martin V., kehrten das Papsttum und die Kurie in ihre alten Stellungen zur Kirche und zum Kirchenstaate zurück. Wie anders war nur alles im XV. Jahrhundert geworden! Ihrer göttlichen Aufgabe, die gläubige Menschheit zum Himmel zu führen, glaubten die Päpste dieser Zeit

durch eine höchst umständliche Administration der Pfründen und des geistlichen Gerichts am besten zu entsprechen. Dafs sie dabei dem römischen Recht und einem verbesserten Prozefs vorarbeiteten, war wohl die letzte Erziehung, welche die Organe der römischen Kirche dem Abendlande gegeben haben. Denn die formale Praxis des Urkunden- und Kanzleiwesens wird man nicht überschätzen. Alles in allem hatte sich die Kurie in Avignon zu einem Beamtenapparat entwickelt, der immer geräuschvoller und geistloser die Verwaltung der weiten Kirche besorgte, dabei jedoch kolossale Einnahmen erzielte.[111] Der Ruf nach Reform war längst ergangen, aber der magere Ertrag des Konstanzer Konzils waren die Konkordate mit den Nationen, — die Anfänge jener Abkommen, in denen die Fürsten und die Kurie sich gegenseitig das Gewissen trösteten.

Die Kurie kehrte nach Italien zurück mit einem Heere von Würdenträgern und Beamten, — ihrer ausgebreiteten Geschäfte halber der erste Geldmarkt des Abendlandes. Fühlung mit Italien und seiner Kultur hatte man unausgesetzt gehabt. Nun wurde diese Kurie mitten in das italienische Leben hineingesetzt; es konnte nicht ausbleiben, dafs sie ihres Ansehens und ihres Reichtums halber alsbald ein neuer bedeutender Mittelpunkt der Kultur wurde. Die Territorien des Kirchenstaates lagen ja mitten zwischen den neuen Renaissancestaaten. Der Verkehr ging herüber und hinüber. Es war derselbe Adel, der hier wie dort Kriegsdienste nahm, dieselben Humanisten, die sich an allen Höfen herumtrieben, dieselben Geschäftsleute, die in Florenz, Neapel, Venedig und Rom ihre Banken hielten. Was

immer den Papst umgab, Condottieri, Räte und Schreiber, Künstler und Gelehrte, waren Kinder der weltlichen Renaissancekultur; das heilige Kollegium nicht minder; und der Nachwuchs für das Papsttum war bald nicht nur vorwiegend politisch interessiert, sondern auch persönlich in eminentem Sinne weltlich. Päpste, deren vornehmste Anliegen geistlicher Natur gewesen wären, gehörten mehr und mehr zu den Ansnahmen. Die Regierung der Kirche, wie sie war, die Beherrschung dieses Hofes und dieses Territoriums erforderten auch auf dem Stuhle Petri einen modernen Fürsten.

urch ganz Italien hin, auch im Kirchenstaate gab es Fürstenhöfe von Bedeutung. Neben der Kultur der freien Städte behaupteten sie sich ebenbürtig, denn alle repräsentierten die Eigenart einer Stadt, die sie hervorgebracht. Der römische Hof sollte sie einmal alle in den Schatten stellen. Freilich nicht sogleich! In Rom war nichts angestammt, nichts aus dem Volke hervorgetrieben. Nach Rom strömte nur eine Auslese des ganzen Abendlandes und aller Staaten Italiens, — mit ausgezeichneten Kräften auch allerlei Gesindel, talentvolle Abenteurer und verwegene Glücksritter. Aus dem allgemeinen Gewoge des italienischen Lebens wurden in Rom die verschiedensten Elemente der Renaissancekultur wie von ungefähr angespült. In buntem Wechsel sieht man in Rom seit dem zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts alle Figuren und Liebhabereien der Renaissance: Humanisten und Condottieri, Bücher, Baupläne, Gemälde, Geldgeschäfte

und kostbare Grabmäler, Münzen und Bildsäulen, Denkwürdigkeiten, kriegerische Thaten, fürstliche Lebensführung und dynastische Gründungen, Virtù und Verbrechertum. Nichts von alledem, das sich zunächst nicht auch anderswo in ähnlicher Vollkommenheit gefunden hätte, ja das nicht von aufsen zugetragen gewesen wäre.

Nur in einem war Rom ganz originell und unvergleichlich. Unter allen Städten Italiens hatte nur Rom eine Geschichte, nur Rom namhafte Denkmäler des Altertums. In Florenz erblühte die Kunst, — Rom lehrte Geschichte. Lassen wir die Bilder der römischen Frührenaissance an unserm Auge rasch vorüberziehen!

Die erste Aufgabe, die auf Martin V. wartete, war die Rückgewinnung des Kirchenstaates. Dieser Staat mufste mit ganz denselben Mitteln gewonnen und erhalten werden, wie jede andere Herrschaft des damaligen Italien. Martin V. mufste damit beginnen, den berüchtigsten Condottiere seiner Zeit, Braccio von Montone in seinen Dienst zu nehmen; er mufste dem Söldnerführer sogar ein kleines Territorium zu Lehen geben. Dafür beugte Braccio die stolzen Bürger von Orvieto, Narni und Bologna unter die päpstlichen Schlüssel, — dem ganzen Gewimmel kleiner Herrschaften flöfste er wieder Respekt ein vor der Hoheit des apostolischen Stuhles. Gleichwohl war es ein Glück für den Papst, dafs Braccio nach Vollendung seiner wichtigsten Aufträge auf einem Kriegszuge ins Neapolitanische [1424] starb; der reichste Herr der Christenheit konnte für das militärische Genie jeden Preis in Geld zahlen, aber gegen Unbotmäfsigkeiten seines Feldherrn war er wehrlos.

Dem Braccio folgten andere. Unter dem nächsten Papste, Eugen IV. [1431—1447], einem venetianischen Mönche, der nicht zum Herrschen geboren war, schienen im Lande nur die Generale der Kirche zu herrschen. Francesco Sforza schaltete mit Willkür. Auch der Legat Giovanni Vitelleschi war nur ein General in geistlichem Gewande, ein grimmiger Geselle. Er bändigte die Barone und die Tyrannen von Urbino und Foligno; die Römer trieb er derartig zu Paaren, daſs sie für ihn ein Reiterstandbild auf dem Kapitol dekretierten[112]; aber man warnte den Papst vor ihm und eben noch rechtzeitig lieſs dieser seinen gewaltigen Diener beseitigen. Sein Erbe trat Lodovico Scarampo an, der zum Kardinal erhoben noch viel später eine ruhmlose Flotte gegen die Türken befehligte. Eugen IV. trat persönlich zurück; Vespasiano da Bisticci[113] weiſs nur von seiner Devotion zu erzählen. In seinem ereignisvollen Pontifikat zeigt sich aufs neue die von dem jeweiligen Papste nicht allzu abhängige Macht der Kurie. Sie verfügte über materielle und geistige Kräfte ersten Ranges, und gegen die Neigung des Papstes fanden sich schon damals namhafte Vertreter der modernen Bildung unter den Beamten der groſsen apostolischen Kanzlei und ihrer Tochterbehörden.[114]

Alle überragte der Florentiner Poggio Bracciolini [1380—1455], der einst in Petrarcas Art so glücklich nach Handschriften der Klassiker geforscht und vom Konstanzer Konzil aus jenen berühmten Ausflug nach St. Gallen unternommen hatte, um die »Alten« aus ihren mittelalterlichen Gefängnissen zu befreien.[115] Was Niccolo Niccoli in Florenz war, das bedeutete Poggio für

Rom, und die römische Kurie gab ihm noch ganz andere Möglichkeiten internationaler Verbindungen! Poggio folgte auch in dem Kultus und dem Studium der Denkmäler dem Petrarca. Seine Briefe sind voll von Ärger über die mutwillige Zerstörung; er sucht zu retten, was zu retten ist. Wir sehen ihn durch die Campagna streifen, Inschriften nachspüren zwischen Dornen und Epheu, von den Mädchen des Landes angestaunt und unterhalten. Wir dürfen in ihm vielleicht auch einen Führer der Künstler vermuten, die damals in Rom den Monumenten nachgingen, Brunellesco und Donatello.

Trotzalledem braucht niemand die Facetien und Invektiven des Poggio zu bewundern, in denen der lockere Boccaccio fortlebt. Sie kennzeichnen die Unterhaltung an der Kurie, im Lügenstübchen, dem *bugiale*, der päpstlichen Notare und Sekretäre.[116] Die Leute erholten sich dort von den Phrasen ihres Berufes durch witzige aber schmutzige, aus dem niedersten Leben gegriffene Geschichten. Von Boccaccio unterscheidet Poggio nur die lateinische Sprache; die Unbefangenheit scheint so grofs wie dort, wenn es auch verwundert, an dem Hofe eines mönchischen Papstes die bissigsten Pamphlete gegen das Mönchtum entstehen zu sehen.[117] — Poggio kehrte nach Florenz zurück, wurde Staatskanzler und starb in hohen Ehren nach einem glücklichen Alter.

Minder geistreich, aber in der Geschichte der Wissenschaften von unbestrittener Bedeutung war Poggios jüngerer Kollege Flavio Biondo aus Forlì [1388—1463].[118] Er war ein echter Gelehrter. Das formale Talent der gefeierten Humanisten ging

ihm ab; und seine Zeit hat ihn weniger geehrt als die Nachwelt. In bürgerlicher Einfachheit lebte er mit zahlreicher Familie am Monte Citorio von seinem Sekretariat.

Flavio Biondo beschäftigte sich in seinen Mußestunden als erster systematisch mit den Altertümern; er las die Klassiker, untersuchte und identifizierte die Ruinen. Daraus entstand seine *Roma instaurata*, eine Beschreibung des klassischen Roms. Die neueren Sehenswürdigkeiten sind in diesem »Führer durch Rom« wohl auch berücksichtigt, aber sie sind im Gegensatz zu den alten *Indulgentiae Romae* der Rompilger nur sehr beiläufig behandelt. Der Stadtbeschreibung folgte die Beschreibung des alten Italien nach den 14 Regionen in der *Italia illustrata*, — später die *Roma triumphans*, das erste Handbuch über die römischen Staats- und Privataltertümer. Während die Natur des Stoffes diese Werke zu dürren Zusammenstellungen machte, wagte der Antiquarius in seinen »Geschichten seit dem Untergang der römischen Herrschaft« zum ersten Male eine bestimmte ältere Periode quellenmäßig zur Darstellung zu bringen. Er hat das Thema gestellt, das dreihundert Jahre später Edward Gibbon berühmt machen sollte; die Reihe der Historiker des Mittelalters wird stets mit ihm begonnen werden müssen.

Ein noch Größerer, ein Römer von Geburt, wäre gleichfalls gern noch während des Pontifikats Eugens IV. nach Rom gekommen — Lorenzo Valla [1407—1457].[119] Allein er hatte sich einmal den Weg dahin verschlossen und seine Entschuldigungen verfehlten bei Eugen IV. ihre Wir-

kung. Valla hatte sich längst als einer der scharfsinnigsten und streitlustigsten Humanisten erwiesen; man wird ihn noch heute in die erste Reihe der Kritiker aller Zeiten stellen. Unter den eigenen Zeitgenossen stand er einsam; erst Erasmus und Hutten griffen seine Gedanken mit vollem Verständnis auf.

lle Schriften des Valla bekämpften bestehende Anschauungen und Ansprüche in der Wissenschaft wie im Leben. Er griff die Jünger Ciceros an und feierte Quintilian; er zeichnete mit feinem Spott die stoischen und mönchischen Ideale der alten florentiner Humanisten und pries dagegen die Natur[120]; er verlästerte die Scholastiker und verherrlichte den gesunden Menschenverstand; er schimpfte auf die Juristen und verspottete die älteren Grammatiker; seine Elegantien sollten erst der Welt das wahre klassische Latein beibringen.

in Übermafs der Kühnheit aber verriet seine Schrift über die Unglaubwürdigkeit der konstantinischen Schenkung.[121] Sie war entstanden am Hofe des aragonesischen Königs Alfonso von Neapel in der Zeit, als Eugen IV. noch einmal die Ansprüche des Hauses Anjou auf Neapel vertrat. Valla bestritt das Lehnsrecht des Papstes auf Neapel; er bestritt überhaupt alle weltlichen Hoheitsrechte des Papstes, da ihre Grundlage, die angebliche Schenkung Konstantins, gefälscht sei; er deutete an, dafs der Fluch dieser Fälschung auf der Kurie laste und sie vor aller Welt der Herrschsucht anklage. Als er nun vollends in den Dialogen über den freien Willen und über den Stand der Mönche hergebrachten Meinungen der Theologen schroff entgegentrat, auch einen in Neapel predigenden Observanten

in vorwitziger Weise über einige dogmatische Fragen interpellierte, wurde gegen ihn ein regelrechter Inquisitionsprozefs angestrengt. Nur die Gunst seines Königs behütete ihn vor den Folgen des Verfahrens.

Es ist nun überaus charakteristisch für den Nachfolger Eugens IV. auf dem Stuhle Petri, für Nikolaus V., dafs er Valla, wo nicht nach Rom berief, so doch mindestens an der Kurie duldete und begünstigte; Valla hat dort seine Tage in Ruhe beschlossen. Tommaso Parentucelli verdankte den Pontifikat buchstäblich seinen Studien. Seine Biographie[122] liest sich wie ein Gelehrtenleben: frühe Lust am Lernen, Entbehrungen, Thätigkeit als Hauslehrer, erneute Studien und Erfolge, Auszeichnungen im öffentlichen Dienste und endlich auf der Höhe seines Lebens das glänzendste Mäcenatentum des sachkundigen Mannes [1447—1455].

Mit Nikolaus V. bestieg der erste Humanist den päpstlichen Thron. Im Kollegium der Kardinäle safsen längst nicht blos verständnisvolle Gönner, wie Prospero Colonna, Giordano Orsini und der heilige Niccola d'Albergati, sondern auch vollwertige Humanisten wie Giuliano Cesarini, Gherardo Landriano und der griechische Kardinal Bessarion, der hohe Förderer seiner Landsleute. Sie alle übertraf jetzt der Papst selbst. Alles was in dem Florenz der Niccolo Niccoli, Lionardo Bruni und Cosimo Medici geschätzt und erstrebt worden war, das pflegte der neue Papst zu Rom. Aus Florenz hatte er das Beste seiner Bildung und seiner Ideale mitgenommen. Es ist möglich, dafs einige noch mehr von ihm erwartet hatten, allein was er gethan hat,

ist schon des höchsten Ruhmes wert; ihn beseelte, in Rom zuerst, die ganze schwungvolle Zuversicht der Frührenaissance.

Bücher und Bauten waren seine Welt. Nikolaus ist der eigentliche Gründer der vatikanischen Bibliothek. Gegen Niccolo Niccoli gehalten erscheint er doch mit 5000 Bänden hochfürstlich. Ganz besonders viel lag ihm an Übersetzungen aus dem Griechischen, er gab tausende von Dukaten dafür und bot noch mehr. Auch theologischen Gewinn erhoffte man von den Handschriften und Sprachstudien. Die Vulgata wünschte man zu ersetzen, und für die Auffindung des hebräischen Urtextes des Evangeliums Matthäi setzte Nikolaus einen Preis von 5000 Dukaten aus.[123] Nicht minder fürstlich waren seine Bauten.[124] Er wandelte zunächst nur in den Bahnen seiner Vorgänger, wenn er die sieben Hauptkirchen und die vierzig Stationskirchen Roms zu restaurieren begann; dann aber wies er dem päpstlichen Mäcenatentum ganz neue Wege mit seinen Plänen für die Umgestaltung des vatikanischen Borgo. Dieser Stadtteil sollte eine lichte und gesunde, dabei doch feste und stolze Papstburg werden; mit grofser Pracht sollten sich darin der Palast des Papstes und der Neubau von St. Peter erheben.[125] Leone Battista Alberti war die Seele der ganzen Thätigkeit; neben ihm wirkte Bernardo Rossellino als Architekt. Von der Ausführung hat Nikolaus nicht viel mehr erlebt, als die Kapelle San Lorenzo mit den Fresken des Fra Angelico; sonst sah er weithin nur den Grundrifs seiner Pläne hingemauert. Aber das Geplante erfüllte doch die Phantasie der Zeitgenossen, und in

den Lebensbeschreibungen des Papstes spürt man den Niederschlag eines ganz grofsen Eindrucks.

Der Tod Nikolaus' V. machte allem gelehrten und künstlerischen Treiben ein jähes Ende. Kaum in einem Fürstentum der Welt ist mit dem häufigen Wechsel der meist betagten Herrscher so oft ein Systemwechsel eingetreten wie in Rom. Die grofse Kirche, von den geschulten Behörden verwaltet, merkt davon wenig; die privaten Interessen der Kardinäle und Kurialen wurden nicht gestört, aber der Hof und die Paläste spürten es nur zu sehr, dafs auf den florentinisch gebildeten Nikolaus ein Spanier folgte. Calixtus III. [1455—58] führte das Haus Borgia nach Rom. Die Mauern wurden notdürftig vollendet. Für die Abwehr der Türken zeigte der Papst einiges Interesse; er löste wenigstens die goldenen und silbernen Beschläge von den Bänden der vatikanischen Bibliothek, um Geld zu machen. Im übrigen traten seine Nepoten bereits bedenklich in den Vordergrund.

Noch sollte noch einmal die spanische Gefahr vorübergehen. Auf dem Stuhle Petri sah man nach Calixtus den Enea Silvio Piccolomini, der sich Pius II. nannte [1458—1464][126]. Dieser Mann war seit Jahren die bekannteste Persönlichkeit in Europa; ein ungewöhnlich talentvoller Mensch mit einem höchst beweglichen Charakter. Er war einst Litterat und Humanist, hatte früh begonnen mit Versen, Epigrammen und Briefen in Petrarcas Art. Die üppige Liebesgeschichte von Euryalus und Lucrezia soll ihn später viel bekümmert haben. Im Jahre 1432 war er im Gefolge römischer Prälaten nach Basel gekommen zum Konzil. Er schlofs

sich dort der konziliaren Opposition an und wurde sogar Sekretär des Gegenpapstes Felix V. Aber Enea Silvio sah klug genug das Scheitern der Bewegung voraus, der er diente. Als er 1442 zu Frankfurt die Bekanntschaft des deutschen Königs Friedrich III. machte, trat er in dessen Kanzlei ein. Er hatte sich schon vorher von den Deutschen als Schriftsteller bewundern lassen; der König hatte ihn in Frankfurt sogar zum Dichter krönen müssen. Nun änderte er seine kirchenpolitischen Ansichten mit grofser Gewandtheit, bekehrte sich zur Anerkennung Eugens IV. und führte auch Deutschland, das zwischen Konzil und Papst noch schwankte, zur römischen Obedienz zurück. Reiche Bistümer belohnten den klugen Mann, zuerst Triest, dann sein heimatliches Siena. Und hier in Siena wurde später sein Andenken durch die köstlichen Wandgemälde Pinturicchios in der Libreria des Domes verewigt. 1456 wurde Enea Silvio Kardinal, zwei Jahre später Papst.

Er täuschte die Erwartungen derjenigen, die glaubten, ein neues Zeitalter Nikolaus' V. müsse anbrechen. Pius II. schien nur zu leben für die Abwehr der Türken, und er hätte in diesen Jahren der Not wohl etwas erreicht, wenn die Idee des Kreuzzuges nicht durch die Schuld der Päpste so sehr in Mifskredit gekommen wäre. Sein eigener Eifer war rein, und niemand kann heute von dem Felsen Anconas ins Meer hinabschauen, ohne dafs ihm das Bild des sterbenden Papstes vor die Augen träte, der da oben auf die Galeeren der Christenheit wartete. Rom hat Pius II. vernachlässigt, und seine Baulust befriedigte sich ausschliefslich in seinem unbedeuten-

den Geburtsort Corsignano, das er aus echter Humanisten-Eitelkeit in Pienza umtaufte; durch Bernardo Rossellino liefs er es mit vornehmen Bauten schmücken. Auch sein Mäcenatentum gegenüber den Humanisten blieb karg. Nur persönlich setzte er seinen Ehrgeiz in seinen Ruhm als Schriftsteller. Seine Briefe gehören zu dem Schönsten und Lebendigsten der ganzen Renaissance und seine zeitgenössischen Geschichtswerke sind inhaltlich so wertvoll wie in der Form elegant. Als Parteigänger Felix' V. hatte er seine Kommentarien über das Basler Konzil geschrieben, eine Verteidigung der konziliaren Opposition, — als Diener Friedrichs III. sammelte er das Material für eine Geschichte dieses Kaisers, — als Papst schrieb er die Kosmographie und die Denkwürdigkeiten seines eigenen Lebens.

Die Kosmographie ist wenigstens der Anfang einer grofs angelegten Weltbeschreibung nach der damaligen Kenntnis, — Asien und eine Skizze von Europa sind vollendet. Wir fühlen uns im Vaterlande des Marco Polo und Columbus! Die Kommentarien dagegen sind zunächst ein Denkmal des eigenen Ruhmes, eine Darstellung der Ereignisse des eigenen Pontifikats bis 1463; als Quelle für die Politik nur mit Vorsicht zu benutzen, in den eingestreuten Reflexionen und Stimmungsbildern von unvergleichlicher Unmittelbarkeit. Da findet man wechselnde Eindrücke von Kunstwerken und Altertümern, Spiegelungen landschaftlicher Schönheit, Gedanken über das Leben und die Politik, die durchweg den feinsinnigen und klugen Beobachter verraten. Schon ein halbes Jahrhundert vor Machiavelli hat dieser Papst in seinen Memoiren die schwersten

Bedenken gegen das italienische Söldnerwesen geäufsert und die Gefahren erkannt, die von Frankreich drohten. Wie viele Einzelbilder sind berühmt geworden! Die Schilderung des Lebens am Monte Amiata vereinigt Petrarcas Stimmung vom Mont Ventoux mit dem Reiz der florentiner Darstellungen des Landlebens; von der höchsten Erhebung des südlichen Toskana ergötzte sich die Gesellschaft an der Fernsicht nördlich bis Siena, westlich bis zum Meere; in dem Kloster auf halber Höhe verbrachte der Papst unvergleichlich schöne Tage, während drunten das Land von fürchterlicher Hitze verbrannt wurde. Auch das Fest Corpus domini 1462 zu Viterbo mit all den geistlichen und weltlichen Schaustellungen hat der Papst mit Liebe beschrieben.[127]

Man würde freilich besonders dankbar sein, wenn man in dem Tagebuch des Hauptes der Christenheit auch einmal tiefer führenden Bemerkungen über sein religiöses Empfinden begegnete; doch müssen wir uns mit der Versicherung seines Biographen Platina begnügen, dafs der Papst dem christlichen Glauben aufrichtig ergeben gewesen sei und häufig die Sakramente empfangen habe.[128] So bleiben auch des Papstes Bemerkungen durchaus an der Oberfläche; er tadelt es gelegentlich an Sigismondo Malatesta von Rimini, dafs dieser vom ewigen Leben nichts wissen wolle und der Meinung sei, die Seele höre mit dem Tode auf zu existieren. Wer den ganz primitiven Forderungen an das religiöse Leben, die darin liegen, entsprach, behielt das hergebrachte Verhältnis zur Kirche. Interesse an feineren theologischen Problemen darf man von dieser Weltkultur nicht erwarten, auch nicht vom Papste.

Die Angriffe auf Mönchtum, Klerus und Kirchenstaat, die von Valla bis auf Erasmus hinab an Schärfe nur zunahmen, sind ganz wesentlich vom Standpunkt der Politik oder der geschmackvollen Lebenshaltung aus unternommen. Die Spötter konnten dabei durchaus kirchlich sein. Was in dieser Zeit wirklich unkirchlich war, mufs auch gleich als völlig aufgeklärt und heidnisch angesprochen werden. Es fehlt nicht an Beispielen.

Man nannte Heiden die Mitglieder der römischen Akademie des Pomponius Laetus, gegen die Paul II., der Nachfolger des zweiten Pius, den Prozefs anstrengte.[129] Es war in der That eine Episode, die den tiefen Unterschied des römischen Humanismus von dem florentiner erkennen läfst. Pomponius Laetus war der Nachfolger des Lorenzo Valla als Professor der Eloquenz an der römischen Universität; zugleich setzte er die antiquarischen Studien des Flavio Biondo fort. Sein Name war wie derjenige seiner akademischen Genossen aus dem Altertum genommen, und sein Titel als Pontifex Maximus seines wissenschaftlichen Priesterkollegiums weist auf die heidnischen Kultgebräuche, die in seinen Kreisen geübt wurden. Dem Papst hatte man die Gefahren vorgestellt, die aus dem Gebahren der Akademiker für die Ruhe der Residenz entstehen könnten. So wurden die vornehmsten der Freunde eines Abends verhaftet und einer hochnotpeinlichen Untersuchung unterzogen. Pomponius Laetus hielt sich würdig. Platina suchte mit Drehen und Wenden zu Gnaden zu kommen; er hatte vorher schon bei der Erhebung der vom Papste kassierten Abbreviatoren das grofse Wort geführt mit »aus-

wärtigen Potentaten und Generalkonzil«. Schliefslich wurden alle auf Verwendung humanistischer Kardinäle freigelassen und unter dem nächsten Pontifikate sowohl das Beamtenkollegium der Abbreviatoren wie die Akademie wieder hergestellt; Kaiser Friedrich mufste sie privilegieren, und seit dem Jahre 1483 wurde die merkwürdige Feier des Geburtstags der Stadt Rom auch öffentlich begangen.

Platina hat an Paul II. seine berühmte litterarische Rache genommen.[130] Aber das Bild des Papstes von seiner Feder ist längst als verzerrt erkannt worden. Paul II. war den Studien keineswegs feindlich, wenn auch sein persönliches Verhältnis zu der gelehrten Bildung ein echt venetianisches war. Er liefs sich den gewaltigen Palazzo Venezia bauen und stellte darin seine sehr erheblichen Sammlungen auf; sie bargen manche Schätze, aber auch schon viel Kuriositäten. Man ahnt etwas von Entartung.

Gegen Ende des XV. Jahrhunderts zeigen fast alle gröfseren Staaten Italiens einen eigentümlichen moralischen Verfall. Der grellste Kontrast zwischen Reden und Handeln, graziöser Geisteskultur und plumper blutiger Grausamkeit. Macaulay deutet in seinem Essay über Macchiavelli an, dafs der Krämergeist der italienischen Städte nach und nach ein ungeheures Mafs von praktischer Intelligenz erzeugt habe — auf Kosten aller moralischen Tüchtigkeit. Er meint, der Zweck habe jedes Gesetz, die heimtückische Berechnung jeden naiven Mut verdrängt. Der Engländer hat sicherlich Verständnis für die Zeichen jener Zeit,

und auch für die römische Kurie wird man sich seiner Andeutung erinnern. Allein das historische Leben ist so unendlich kompliziert, dafs man mit einseitiger Hervorhebung selbst wichtiger Züge nur zu leicht ein schiefes Bild gewinnt. Wie stark sind die Elemente alter und jüngerer Kultur in die Praxis des Lebens eingedrungen! Und durch alle Schlechtigkeit und Verwirrung der Zeit zieht sich leuchtend das Streben nach Schönheit und Gröfse.

Selbst in dem Leben und der Politik der Päpste und ihrer Nepoten gegen Ausgang des Jahrhunderts liegt eine Richtung auf das Aufserordentliche, ohne die jene neue Erhebung der Kultur zu Anfang des XVI. Jahrhunderts unerklärbar wäre. Sixtus IV., Innocenz VIII. und Alexander VI. werden in der Geschichte der Kirche stets mit Abscheu genannt werden. Aber man darf sie nicht allein am Katechismus messen. Wenn sie die älteste Tradition ihrer Stellung schamlos mifsachteten, so haben sie doch die späteren, die römisch-kaiserliche und die italienisch-fürstliche mit nur zu viel Verständnis aufgenommen. In einer niemals wieder erreichten Art mischt sich hier Devotion, Barbarei und Raffinement.

Sixtus IV. [1471—1484] war ein Mäcen wie Nikolaus V. Für dessen Bibliothek baute er die würdigsten Räume, und auf einem noch erhaltenen Fresko des Melozzo da Forlì sieht man ihn thronen und den Platina zum Bibliothekar bestellen. Die von Paul II. aufgescheuchten Humanisten durften unter ihm wieder ihren Spielen und ihren Studien nachgehen. Das Hospital von Santo Spirito ist sein Werk, wie sich denn in seiner Sorge für die Sanierung der Stadt sein Regiment als eine

Art aufgeklärter Despotie kennzeichnet. Im vatikanischen Palaste erinnert an ihn aufser der Bibliothek die Sixtinische Kapelle; der Papst liefs die besten Kräfte kommen, um von ihnen die Wände der neuen Kapelle ausmalen zu lassen: Pietro Perugino, Luca Signorelli, Domenico Ghirlandajo, Cosimo Roselli und Sandro Botticelli — die Mehrzahl Florentiner, wie die älteren Maler und Humanisten an der Kurie. Ihre Werke sind bis auf einige wohlerhalten, und die Pilgerscharen, die täglich wegen der Deckengemälde des Michelangelo in diese Kapelle strömen, bewundern beiläufig auch den Freskencyklus der gröfsten Quattrocentisten aus der Zeit Sixtus' IV.

An der Persönlichkeit dieses Papstes traten freilich die künstlerischen Neigungen zurück hinter den politischen. Dieser erste Rovere auf dem päpstlichen Stuhle erwies sich schon bei seiner Wahl als ein gewaltthätiger Mensch. Man nannte die Summen, mit denen er seine Wahl erzwungen hatte. Einmal Papst geworden, fand er seine Lust darin, die jüngeren Sprösslinge seiner bis dahin ganz niedrigen Familie zu fürstlichen Ämtern und Ehren zu bringen. Condottieri erlangten damals Fürstentümer in und aufserhalb des Kirchenstaats, Bastarde gab es auf kleinen und grofsen Thronen; in Florenz hatte sogar ein Bankier den Prinzipat erlangt; warum sollte sich die Familie des Papstes nicht erhöhen? Sixtus begann mit geistlichen Würden und Ehren. Gleich im ersten Konsistorium wurden zwei Neffen zu Kardinälen erhoben: Giuliano della Rovere zum Kardinal von San Pietro in Vincoli (der spätere Julius II.), Pietro Riario zum

Kardinal von San Sisto. Trotz seiner Jugend wurde der letztere auch noch Titularpatriarch von Konstantinopel und Erzbischof von Florenz, aber er führte ein solches Leben, daſs er schon 1474, eben 29jährig, starb; seine Feste waren die schönsten in Rom gewesen und der mächtige Entwurf eines Prachtpalastes läſst es begreiflich finden, daſs Pietro bereits vom Papsttum geträumt hatte.[131] Nach seinem Tode wandten sich die Interessen des Papstes neuen Nepoten zu. Leonardo della Rovere wurde Präfekt von Rom und der Papst erkaufte für ihn mit Abtretungen aus dem Kirchenstaat die Zusage einer natürlichen Tochter des Königs von Neapel. Für Giovanni della Rovere gewann er die Hand der Giovanna von Montefeltro, späteren Erbin von Urbino. Girolamo erhielt Imola und heiratete die Tochter des Galeazzo Sforza. Eben dieser Girolamo verwickelte den Papst in die Verschwörung der Pazzi zu Florenz, und als die Verschwörung miſsglückt war, lieſs er den Papst sich mit Venedig verbinden gegen Ferrara; er selbst wünschte dabei Forlì zu gewinnen. In Rom tobten gleichzeitig die alten Fehden zwischen den Orsini und Colonna, und auch in diese lieſs der Papst sich hineinziehen; der Protonotar Lorenzo Colonna wurde nach wüsten Kämpfen gefangen, gefoltert und enthauptet. In das Geheul der Kämpfenden mischte sich die Freudenbotschaft von einem Frieden im ferraresischen Kriege; aber der Ärger über diesen voreiligen Frieden soll den Papst getötet haben.

Die Nepotenwirtschaft wurde unter Innocenz VIII. noch schlimmer. Dieser Papst beteiligte sich an der Verschwörung der neapolitanischen Barone. Für seinen Sohn Franceschetto

Cybò — denn er zuerst erkannte seine Kinder offen an — erhielt er die Hand der Maddalena Medici, einer Tochter des Lorenzo Magnifico; dafür mufste er freilich deren Bruder, den vierzehnjährigen Giovanni zum Kardinal erheben; es war der spätere Leo X.[132] Der Papst gab sich her zum Wächter des türkischen Prinzen Dschem gegen ein Jahrgeld, das der Sultan Bajazet ihm zahlte. Er liefs sich vom Sultan auch durch Übersendung der heiligen Lanze ehren und empfing die uralte Reliquie mit grandioser Devotion. Aber in Rom herrschte die entsetzlichste Rechtlosigkeit. »Arge Diebstähle, Sakrilegien und Mordthaten waren an der Tagesordnung«, so erzählt der Römer Infessura in seinem Tagebuch[133], »und es war leicht, Nachlafs der Strafen und Gewähr der Sicherheit vom Papste zu erlangen. Verbrecher flüchteten sich in die Kardinalspaläste. Hinrichtungen auf dem Kapitol gab es selten; aber die Kurie des Vizekanzlers liefs Missethäter einfach greifen und aufknüpfen; da sah man sie dann morgens an Tor di Nona hangen, ohne Namen und ohne Urteilsspruch. So lebt man in Rom heute unter Innocenz VIII.«

Aber alles, was zu Rom bis dahin getrieben war, wurde in Schatten gestellt durch den Pontifikat Alexanders VI. aus dem spanischen Hause Borgia [1492—1503]. Einen Augenblick erschien dieser Mann im höchsten Glanze des weltbeherrschenden Papsttums. Er zog die berühmte Demarkationslinie zwischen den Hälften des Erdkreises zur Abgrenzung der spanischen Entdeckungen[134]; er bestätigte den katholischen Königen ihre neuen Länder »im Namen des allmächtigen Gottes«. Das Monumentum Hadriani verwandelte Alexander VI. in die

Engelsburg; Pinturichio liefs er Fresken darin malen, wie in dem Apartamento Borgia des Vatikan.

Sonst knüpft sich an seinen Namen nichts Rühmliches.[135] Alexander VI. war ein Genufsmensch von vielbewunderter Frische, aber jede Art von Sittlichkeit wurde von ihm mit Füfsen getreten. Es wird stets im wesentlichen unkontrollierbar bleiben, was man von den sinnlichen Ausschweifungen der päpstlichen Familie erzählt. Nach der Gewissenlosigkeit aber, mit der offenkundig Gift und Meuchelmord geübt wurden, schliefst man auf das Ärgste. Es ist gut, dafs die stimmungsvollen Gemächer des Apartamento Borgia nicht zu erzählen vermögen.

Von Lucrezia Borgia, des Papstes Tochter, darf ich schweigen[136], aber ihr Bruder Cesare Borgia nimmt in den Gedanken der Zeitgenossen einen solchen Raum ein, dafs man an diesem glänzenden Verbrecher gar nicht vorbeigehen kann. Er begann als Kardinal und Erzbischof, aber er entledigte sich mit Dispens des Vaters wieder seines geistlichen Gewandes und heiratete zweiundzwanzigjährig Carlotta von Navarra. Er erhielt den Titel eines Herzogs von Valentino und schuf sich — nicht ohne französische Hilfe — ein Fürstentum in der Romagna; unter allen Nepoten, die in einem Winkel des Kirchenstaates fürstlich wurden, der erfolgreichste. Zu Rom erlaubte er sich jede Schandthat; seinen Schwager liefs er erdrosseln, einen Kämmerling des Papstes stach er mit eigener Hand an der Seite des Papstes nieder; unberechenbar viel anderes wurde ihm noch sonst zur Last gelegt. Es ist ergreifend zu sehen, mit welchem neugierigen Grauen diese für alles empfängliche Zeit das Treiben des Nepoten ver-

folgte. Niccolo Machiavelli brachte fürchterliche Einzelheiten über die Art, wie Cesare sein Fürstentum gründete, in einer besonderen Denkschrift zu Papier[137]; und noch in seinem Principe lebt die Erinnerung an das dämonische Wesen des Herzogs von Valentino: »Bei seinem Zug ins Grofse und seinen bedeutenden Zielen konnte er nicht anders!« Der junge Mann mufs etwas Fascinierendes gehabt haben, denn auch Leonardo da Vinci diente ihm als Feldbaumeister.

Man hielt es für möglich, dafs Cesare das Papsttum erstrebe, dafs er sich mit oder ohne Papsttum ein Königreich Italien gründen könne, — da wurde plötzlich die ganze Lage verändert durch den Tod Alexanders VI. und die Wahl des Kardinals Guiliano della Rovere am 31. Oktober 1503.[138] Cesare Borgia starb bald nach dem päpstlichen Vater.

Der neue Papst, Julius II. [1503—1513] hat mit gewaltiger Hand zunächst im Kirchenstaate aufgeräumt, dann Rom gesäubert.[139] Die Gründungen des Borgia zerfielen in sich. Neue traten nicht an ihre Stelle, denn der einzige Nepot des Papstes war der legitime Erbe von Urbino. Sonst war vom Hause Sixtus' IV. nichts geblieben.

Auch Julius II. war kein Priester, aber er war ein bewunderungswürdiger Mann; sein Sinn kannte höhere Ziele als die Lust und den Genufs. Im Kriege und in den Waffen war ihm wohl; man hat ihn den *Papa terribile* genannt. Im Winter 1511 eilte er persönlich vor die Festung Mirandola und leitete in Kugelregen und Schneegestöber die Belagerungsarbeiten. Grofse Entschlüsse und hastige Durchführung waren ihm eigen in allen Dingen. Das

Fürstentum der Päpste groſs zu machen, war sein Ehrgeiz; er setzte daran die Energie des dritten Innocenz. Unter dem Pontifikat Alexanders VI. waren die Franzosen zum ersten Male in Italien eingebrochen; nicht lange vorher hatten die Venetianer begonnen, sich auf dem italienischen Festlande für ihre Verluste in der Levante zu entschädigen. So spürte man in diesen Zeiten von Oberitalien her einen noch stärkeren Druck als in den Zeiten der Visconti. Julius II. wandte sich zuerst mit Frankreich gegen Venedig; er brachte die Liga von Cambray zustande, und bei Agnadello [14. Mai 1509] räumten die Venetianer das Feld. Danach war er klug genug, sich mit dem unterlegenen Venedig und anderen Staaten in der heiligen Liga gegen Frankreich zu verbinden. Die Franzosen siegten freilich bei Ravenna [1512], aber sie verloren ihren Helden Gaston de Foix und vermochten nicht zu hindern, daſs die Schweizer einen Sforza nach Mailand zurückführten. So trieb Julius II. seit Jahrhunderten zum ersten Male wieder an der Spitze föderierter Staaten italienische Politik. Der Eindruck seiner Thaten hat auch bei Machiavelli denjenigen des Cesare Borgia fast verdrängt.

Ihre bedeutendsten Wirkungen aber sollte diese groſse Persönlichkeit doch auf die Werke der Künstler ausüben. Man überschätze sein inneres Verhältnis zur Kunst ja nicht; wenn er auch als Kardinal schon einiges bauen lieſs, so befriedigte er doch zeitlebens mehr den Ehrgeiz und das Ruhmbedürfnis, als seine Phantasie und sein Auge. Allein es ist eine glückliche Fügung gewesen, daſs dieser hochsinnige und reichste Fürst im Herzen Italiens seinen Hof hielt eben zu der Zeit, da die Kunst zum

Allergröfsesten befähigt war, und ringsumher, in Neapel, in Florenz, in Mailand die Fürsten gefallen und die Werkstätten geschlossen waren.

Bramante war aus Mailand gekommen. Giuliano da Sangallo war schon im Gefolge des Kardinals gewesen. Nun berief der Papst noch den Michelangelo aus Florenz, damit er ihm bei Lebzeiten ein Grabmal schaffe, den Raffael, damit er seine Gemächer ausmale. Mehr als alles andere aber ergriff den Papst der Plan des Neubaus von St. Peter; das Grabmal wurde darüber zurückgestellt und der zürnende Michelangelo nach seiner Meinung durch die Deckengemälde der sixtinischen Kapelle nur halb entschädigt. Er ahnte nicht, dafs er selbst nach mehr als 40 Jahren das Werk vollenden durfte, was jetzt Bramante beginnen sollte. Noch stand der Anfang eines Neubaus aus der Zeit Nikolaus' V. Aber der Papst knüpfte weder an dessen Anlage, noch an die Formen und Mafse der uralten Basilika an; mit sturmvoller Energie liefs er den alten Bau niederreifsen; es kümmerte ihn wenig, dafs mit dem Heiligtum des Mittelalters die ältesten sichtbarlichen Traditionen des Papsttums zerstört wurden. Er wollte nur Raum schaffen für den neuen Tempel, der in der Phantasie des Bramante so wundervoll lebte.

Die drei Männer, Bramante, Raffael und Michelangelo gaben Rom alsbald den Glanz der Königin der Renaissance. Bis dahin hatten es die Päpste in gutem und üblen Sinne doch nicht über Werke und Lebensführung hinausgebracht, die nicht ihresgleichen an den anderen Fürstenhöfen gefunden hätten. Julius II. gab dem ganzen Wesen

einen anderen Stil. In der Gröfse der Hochrenaissance, wie sie sich in Rom entfaltete, liegt viel von seiner persönlich machtvollen Art.

Julius II. ist der gröfste Fürst des Cinquecento, wie Cosimo Medici die vornehmste Persönlichkeit des Quattrocento gewesen war. Aber wie in Florenz die Ära Cosimos abgelöst worden war durch die des Lorenzo Magnifico, so folgte in Rom auf den hochsinnigen Gewaltmenschen Julius der Sohn des Lorenzo Medici, Giovanni, als Papst Leo X. — der rechte Sohn seines talentvollen Vaters, ein Mann von der feinsten, vielseitigsten Empfänglichkeit, geboren zum Kultus der Schönheit und des Geistes. Er zehrte von dem reichen Erbe seines unruhigen Vorgängers und liefs alles sich behaglich ausleben, was vor ihm in Florenz und Rom aus Kampf und Not und Arbeit geboren war. Er machte zur Wahrheit, was ihm beim Einzuge in Rom an einem prächtig geschmückten Triumphbogen zugerufen worden war:[140]

»Unter Alexander hat Venus regiert, unter Julius Mars; nun ist die göttliche Pallas zu uns herniedergestiegen.«

DAS GOLDENE ZEITALTER.

Römer waren sie alle nicht, die Roms neue Gröſse ausmachten; weder die Päpste, noch die Kurialen, noch die Künstler oder die Gelehrten. Julius II. stammte aus Savona an der Riviera. Seine Familie war neuerdings in Urbino fürstlich geworden. Leo X. war Florentiner; er behielt sogar als Papst die inzwischen für sein Haus zurückgewonnene Herrschaft über Florenz. Aus Florenz waren auch fast alle Künstler gekommen von Fra Angelico bis auf Michelangelo und Raffael; die Förderung des Humanismus durch Poggio, Nikolaus V. und Leone Battista Alberti stammte eben daher. Wir werden immer wieder auf Florenz zurückgewiesen.

Aber Rom erhob sich höher als Florenz; man beachte wohl die kleinen Fürstenhöfe, von denen der leoninischen Gesellschaft die Grazie und die edle höfische Lebensart zukam. Ritterlichen Fürsten- und Frauendienst kannte man in Florenz nicht. Man kannte überhaupt noch nicht die glänzende und geschlossene Gesellschaft eines Fürstenhofes. Am Fürstenhof stehen Fürst und Fürstin im Mittelpunkte der Gesellschaft wie des Staates. Das Zusammenfallen der Staatsidee mit dem Einzelnen

und seinem Hause giebt noch eine Steigerung der Individualität, die selbst dem mediceischen Prinzipat fremd bleiben mufste. Das politische Wesen der Tyrannis ist durch Machiavelli unvergleichlich dargestellt: Staatsgründung durch den Einzelnen, Staatserhaltung durch einen Willen, eine Sorge für alle, eine Leitung aller Kräfte. Das gesellschaftliche Wesen der Tyrannis könnte man durch ein Hauswesen illustrieren mit strenger väterlicher Zucht und starkem Anteil des weiblichen Elements. Am Hofe tritt die Frau unverhältnismäfsig mehr hervor, als in der Bürgerschaft; die Folgen bleiben nicht aus; ein unersetzlicher Vorzug des Fürstentums liegt in der Zucht und der Erziehung. Dafs die Anfänge der Renaissance der florentiner Freiheit bedurften, darf die Vorstellungen von dem Wert der höfischen Erziehung gegen Ende des XV. Jahrhunderts nicht beirren. In den Zeiten der allgemeinsten Auflösung liegen hier neue Anfänge einer gesetzten Kultur, die nur um so glänzender waren, als sie noch von einzelnen Versprengten aus den Stätten der Freiheit belebt wurden.

Am Ostabhang der Apenninen und in der unteren Poebene, im Randgebiet des Kirchenstaates, liegt die Trias der edlen Musenhöfe von Mantua, Ferrara und Urbino. Der Ruhm des Hauses Este zu Ferrara ist fast um ein Jahrhundert älter als sein Tasso. Aus Ferrara stammte die hochsinnigste Fürstin der Renaissance, Isabella von Este, die Gattin des Markgrafen Francesco Gonzaga zu Mantua [1474—1539]. Ihr Leben liegt in ihren Briefen offen. Sie erscheint bei den Familienfesten in Ferrara oder Mantua als der gefeierte Mittelpunkt:

so schön wie edel. Alle Sorgen des Fürsten teilte sie; ihr persönliches Verhältnis zu Mann und Kindern war so echt und tief, wie ihre Liebe zu den Künsten und Wissenschaften. Sie war eine der ersten, die mit Verständnis und Eifer eine kleine Gallerie geschaffen haben. Mit Künstlern und Gelehrten verkehrte sie lernend und fördernd.[141]

Der Boden Mantuas war freilich günstig. Solange dort Vittorino da Feltre wirkte, war der Hof die beste Schule von Italien. Edelleute und arme Knaben wurden von Vittorino unterrichtet und erzogen. Er war ein Mann der alten Schule von der Art der florentiner Frühhumanisten; er lebte streng und fromm, fast klösterlich; dabei war er in allen körperlichen Fertigkeiten ebenso gewandt, wie in den gelehrten Studien eifrig und erfahren. Er betrieb als Pädagog, was andere im Leben suchten, die volle Ausbildung der Persönlichkeit. Es ist nicht gleichgiltig, dafs bei ihm der Leibesübung und dem höfischen Auftreten schon ein breiter Raum gegönnt ist.[142]

Sein bedeutendster Zögling war Federigo Montefeltro, Herzog von Urbino. Jahre lang hat sich dieser Mann als Condottiere herumgetrieben, in verschiedener Herren Dienste Geld gewonnen, um schliefslich seinem kleinen Fürstentum die glücklichste Regierung zu schenken. »Sein Regiment war schier unglaublich«, meint Vespasiano Bisticci.[143] Er war Mäcen weniger um des Ruhmes willen, als weil er selbst schön zu leben wünschte. Er baute sich an wundervollem Platze den köstlichen Palazzo Ducale, das Ideal eines geschmackvoll prächtigen Fürstensitzes. Darin sammelte er eine Biblio-

thek, die neben derjenigen Nikolaus' V. und der Florentiner an erster Stelle genannt wurde; er war es auch, der seine Bücher so kostbar ausgestattet haben wollte und »sich geschämt hätte«, ein gedrucktes Buch zu besitzen. Und in diesen Büchern lebte der alte Krieger. Mittags mufste vorgelesen werden, aus den Historien des Livius, in der Fastenzeit aus Andachtsbüchern. Nachmittags gab es nochmals Studien, auch über das klassische Altertum. Abends liebte es der Fürst, das Kloster der Clarissen zu besuchen zu heiliger Konversation. Danach aber leitete er die Leibesübungen der jungen Leute bei San Francesco, »wo eine schöne grofse Wiese lag mit köstlicher Aussicht«. Denn sein Hof sollte mehr noch als der von Mantua eine hohe Schule sein für junge Edelleute. Federigo hatte die Leitung selbst in Händen; in allen edlen Künsten, mehr noch in seiner ganzen Haltung wollte er ein leuchtendes Vorbild sein. Das Volk liebte ihn; er ging oft zu Fufs, sprach bei den Leuten vor, fragte nach ihrem Ergehen und Gewerbe »wie ein Vater«. Wer ihm auf der Strafse begegnete, Mann oder Frau, beugte vor ihm ein Knie und grüfste ihn: »Dio ti mantenga, signore!«

Nach dem Tode des Federigo [1482] setzte sein Sohn Guid' Ubaldo das Werk des Vaters fort, im Verein mit seiner Gattin Elisabetha Gonzaga. Einen Sohn besafsen sie nicht; so wurde ihr Neffe Franceso Maria della Rovere ihr Erbe [1508]. Die Verwandtschaft mit dem Papste gab dem Hause neuen Glanz. Im Jahre 1507 machte Julius II. selbst dem Hofe einen Besuch, und diesen besonderen Anlafs benutzte ein Kavalier des Hofes, der Graf

Baldassare Castiglione, um ein glänzendes Bild von dem Treiben des kleinen Musensitzes und den Idealen dieser Gesellschaft zu entwerfen.[144] Der Papst selbst hatte Urbino bald wieder verlassen, aber die vornehmen Gäste, die sich um ihn versammelt hatten, verbrachten noch ein paar Tage in geschmackvoller Unterhaltung. Da waren aufser den Damen der fürstlichen Familie der Graf Lodovico von Canossa, Cesare Gonzaga und Gasparo Pallavicino; Giuliano Medici, der Bruder Leos X., Federigo und Ottaviano Fregoso; mit ihnen die Humanisten und Dichter Pietro Bembo, Bernardo Bibbiena und Bernardo Accolti; auch eine Anzahl von Künstlern und Musikern. Viele waren Kleriker; die Vornehmsten sollten sich später am Hofe Leos X. in Rom wieder treffen.

Eines Nachmittags, als die Gesellschaft sich versammelt hatte, übertrug die Herzogin ihrer Schwägerin Emilia Pia die Leitung der Unterhaltung. Es beginnt ein köstliches Fragen und Antworten. Donna Emilia ist schwer zu befriedigen, alle Vorschläge für Spiel und Unterhaltung verwirft sie, dem Fra Serafino schneidet sie das Wort ab, als er schon beginnt seine Geschichte zu erzählen; endlich giebt Federigo Fregoso die Anregung, gesprächsweise das Bild eines vollendeten Mannes vom Hofe zu entwerfen, *di formar con parole il perfetto cortegiano*. Die Damen sind damit zufrieden.

Graf Lodovico von Canossa, als wohlerfahren, kommt zuerst zu Worte. Er fordert Adel und Grazie. Sein Ideal scheint der Kardinal von Ferrara, denn er vereinigt von Natur die prächtigste Würde mit der entzückendsten Gewandtheit. Als-

bald bestreitet Gasparo Pallavicino die Forderung der adligen Herkunft, aber Canossa hält fest daran, daſs die Tradition der guten Familie unersetzlich sei. Im einzelnen liegt der Beruf des Cortegiano in den Waffen; er soll geübt sein in allen ritterlichen Dingen, Reiten, Fechten und Turnieren; doch darf er mit keinem Können prahlen. Hier und später fällt die Gegenrede wieder Pallavicino zu; doch beteiligen sich auch die übrigen mit mehr Witz und Eleganz an der Unterhaltung als in den bürgerlichen Dialogen des Alberti. Der Cortegiano soll ein guter Gesellschafter und Tänzer sein, er soll mit Geschmack zu reden wissen. Da wird die Frage aufgeworfen, ob der Edelmann gehalten sei, nur in der Schriftsprache Toscanas zu sprechen; man einigt sich dahin, daſs auch aus andern Dialekten Worte und Redensarten genommen werden dürfen, falls sie wohlklingend und bezeichnend sind. Sogar Fremdwörter soll man nicht aus ängstlichem Purismus verwerfen. Denn die Sprache soll leben. Lorenzo Magnifico und Polizian sind keine schlechteren Muster als Petrarca und Boccaccio.

Canossa und Bembo streiten über den Vorrang der Waffen oder der Studien; der Edelmann soll beides zu vereinigen wissen. Er soll Dichter und Historiker lesen, sich sogar selbst in Poesie und Prosa versuchen. In der Musik verlangt man ausübende Kunst; in der Malerei zum wenigsten Verständnis und die Fähigkeit zu zeichnen. Der Bildhauer Giovanni Cristofero Romano wird veranlaſst zu einer Lobrede auf die Plastik; Canossa rühmt dagegen die Malerei, die alles Körperhafte durch ihre Kunst ersetzt, und obendrein noch alle Reize

des Lichtes und der Farbe giebt. »Dem Bildhauer ist es versagt, holden Blick und liebesprühende Augen, goldenes Haar und den Glanz der Waffen darzustellen, eine gewaltige Feuersbrunst oder das sanfte Erglühen des Morgenhimmels; — Himmel, Meer und Erde, Berge, Wald und Wiese, Flüsse, Gärten, Häuser und Städte, — das alles schafft uns der Maler.« Neben Raffael und Michelangelo werden an anderer Stelle als die gröfsten Maler Lionardo, Mantegna und Giorgione genannt. So urteilte man in Urbino.

Am nächsten Abend wird das Gespräch noch weiter in das einzelne geführt. Über Witz und Spott, über das Erzählen und die Künste der Rede wird zumal durch Bibbiena graziös gehandelt; allerlei Anekdoten sind dabei passend eingeflochten. Es ist eine Ästhetik der Künste und des Lebens, so leicht und geistvoll durchgeführt, dafs sie noch heute den Leser auf das stärkste fesselt. Giuliano dei Medici beginnt und leitet das Gespräch über die Dame vom Hofe, die *donna di palazzo*. Das führt auf heilige, tapfere, kluge und züchtige Frauen. Das Liebesleben wird nicht ohne Zartheit besprochen, wozu freilich der nimmermüde Pallavicino einige unfreundliche Glossen macht. Was Castiglione im übrigen über Frauenliebe und Verfehlungen ausführt, gehört zu den beherzigenswertesten Auslassungen der Renaissance.

Man kommt am letzten Tage auf den Beruf des Edelmanns zurück und die Herzogin selbst stimmt der Meinung zu, dafs der Edelmann den Fürsten zu beraten und zu leiten habe. Als höchste Muster solcher Männer vom Hofe erscheinen Ari-

stoteles und Plato, und der Schluſs wird nicht vermieden, daſs der Edelmann, der seine höchste Bestimmung als Diener seines Fürsten erreicht, bei Jahren und erfahren sein sollte. Das aber widerstreitet, so bemerkt Ottaviano Fregoso, der Forderung zu lieben, die früher für den Cortegiano erhoben worden ist. Pallavicino möchte in dieser Lösung sogar einen Gewinn erblicken. Aber Pietro Bembo hält die Forderung aufrecht, indem er das hohe Wesen der wahren Liebe ergründet, womit der *Cortegiano* voll und prächtig ausklingt. Es sind die Gedanken der platonischen Akademie, die hier die schönste höfische Form erhalten haben. Die Schönheit ist etwas Heiliges; die groſse Welt ist von ihr erfüllt wie der Mensch als *piccol mondo*. Mag die Jugend immer lieben auf ihre Art, — dem Alter und dem reifen Edelmann steht es an, seinen Sinn auf das Höchste zu richten. Der Kultus der Schönheit wird Religion, wie die Religion erfüllt wird von dem wundervollen Bilde des unendlich liebenden und aus Liebe gestaltenden Gottes.

In jenen glücklichen Tagen des letzten Montefeltro war zu Urbino der Maler Raffael Santi aufgewachsen. Sein erster Lehrer war sein Vater Giovanni. Später gelangte er nach Perugia zu Pietro Perugino, dem er zuerst Klarheit und gröſseren Stil verdankte. Aber seine Beziehungen zu Urbino hörten darüber nicht auf. Wir besitzen einen höchst anziehenden Empfehlungsbrief der Herzogin, an dessen Echtheit man gern glauben möchte[145]; er ist gerichtet an den Gonfaloniere von Florenz,

Pietro Soderini, und besagt unter anderem: »Da sein Vater ein sehr vortrefflicher und mir befreundeter Mann gewesen ist, und auch der Sohn bescheiden und wohlgesittet, so liebe ich denselben ungemein und wünsche, daſs er es zu etwas Gutem bringe. Ich empfehle ihn Eurer Herrlichkeit aufs angelegentlichste und ersuche Euch, ihm aus Liebe zu mir alle Hilfe und Begünstigung angedeihen zu lassen.« Raffael ging in der That nach Florenz. Wir betreten mit ihm noch einmal den bekannten Boden.

Florenz hatte Savonarola und sein Regiment schon vergessen. Aber die Republik war erhalten geblieben, und 1502 hatte man den Pietro Soderini, einen nicht sehr bedeutenden, aber vortrefflichen Mann, zum lebenslänglichen Gonfaloniere gemacht. Das geistige Leben kam nach den Schwankungen der letzten Jahrzehnte wieder in ein gewisses Gleichgewicht. Es konnten nach dieser Beruhigung auch aus Florenz noch litterarische Leistungen hervorgehen, wie die Novellen des Firenzuola oder sein Buch von der Frauenschönheit.[146] Gelehrte und schöngeistige Geselligkeit wurde wieder gepflegt wie ehedem; Machiavelli hat in der Einkleidung seines Buches von der Kriegskunst ein Bild davon gegeben.

Vor allem aber erlebte die Stadt in den letzten Jahren ihrer Freiheit das Heranreifen der höchsten Kunst überhaupt. Man hat sie ihrer freiwilligen Gebundenheit halber die klassische Kunst genannt und ein Meister formaler Analyse hat uns jüngst ihr Wesen umschrieben.[147] Aus dem Reichtum des Quattrocento heraus erblühte die klassische Kunst. Solange eine Kunst wahrhaft lebt, beschlieſst jedes Kunstwerk in sich für die Nachfolger eine

Fülle von Problemen. Aber wo diese gesehen und wie sie bewältigt werden, das hängt ab von der Gesinnung, die den Nachfolgern, Künstlern und Auftraggebern, innewohnt.

Die grofsen Führer des Quattrocento waren in den Zeiten des Lorenzo Magnifico und Savonarola gestorben oder verdorben. Ein neues Geschlecht war zu Anfang des Cinquecento am Werke, eine Schar von Künstlern, denen mehr als früher Anregungen aus anderen Landschaften Italiens zugekommen waren, Anregungen, unter denen man die der Umbrer am wenigsten übersehen wird. Die Jugend dieser Künstler hatte die Wirren des ersten französischen Einfalls, die Vertreibung der Medici, die aufregende Herrschaft Savonarolas erlebt. Draufsen sahen sie das Treiben der Borgia und schon die Anfänge Julius II. Tiefere und gröfsere Eindrücke einer weiteren Welt drängten sich ihnen auf. Zudem konnte die Gedankenarbeit des letzten Jahrhunderts nicht ganz vergeblich gewesen sein. Die Künstler waren langsam dem Handwerk entwachsen. Leone Battista Alberti und die Platoniker hatten auf die Künstlerschaft eingewirkt, und die gesteigerte Idee von der »Würde des Menschen« wurde weithin aufgenommen. Die Ideale gehaltener Schönheit und Gröfse lehrte nicht minder der Zusammenhang philosophischer Systeme, wie der höfische Geschmack mit seinen Forderungen feiner Rücksicht und gesetzlicher Gebundenheit.

Die bunte Phantastik und der kindliche Kleinkram der alten Meister werden überwunden. Der Geschmack wählt. Man verlangt mehr als je Betonung des Wesentlichen; ja man behilft sich für

die Darstellung auch des notwendigen Beiwerks wieder mit der bloſsen Andeutung. Man nähert sich auf neuen Wegen wieder dem Wesen der Kunst des Trecento. Man erweckt auch mit der immer noch überwiegenden Menge kirchlicher Kunstwerke wieder den Eindruck religiösen Interesses; und dieser Eindruck trügt nicht ganz, insofern als die Zeit gelernt hatte, höhere Forderungen an den Menschen und sein Dasein zu stellen; mit dem Menschen erhöhte sie auch seine Heroen, seine Heiligen und seine Gottheit. Mit sichtlichem Wohlgefallen, ja mit einer Stimmung des Kultus, befriedigt sich dieses Geschlecht in der idealen Darstellung übermenschlicher Personen und Geschichten, — während das Quattrocento alles nur in bürgerlich irdischer Wirklichkeit zu sehen liebte.

Raffael fand zu Florenz die eifrigste und vielseitigste Thätigkeit. Michelangelo war mit seinen ersten Riesenwerken hervorgetreten; für die Republik meiſselte er den gewaltigen David als Symbol der Freiheit. Mit Lionardo um die Wette zeichnete er an den Kartons für die historischen Gemälde im Palazzo Vecchio. Auch Fra Bartolomeo hatte wieder begonnen zu malen; er gab zuerst den religiösen Bildern den gröſsten Stil durch das ihm innewohnende Gefühl für Maſs und architektonisches Gleichgewicht. Ein weiter Kreis von mitstrebenden Bildhauern und Malern drängte sich um die Führer. Keiner verdankte ihnen so viel wie der junge Raffael: dem Lionardo an Modellierung und Helldunkel, dem Michelangelo an Anatomie und Verständnis der Bewegungen, dem Fra Bartolomeo an strenger Komposition im groſsen.

Die bekanntesten Leistungen aus Raffaels florentiner Zeit sind seine ersten liebenswürdigen Madonnen, die Granduca, die vom Hause Tempi und viele andere; schon auf ihnen liegt ein Hauch übernatürlicher Schönheit. Daneben stehen ein paar sympathische, wenn auch harte Porträts mit einem Zuge von Ängstlichkeit. Zwischendurch malte Raffael ein gröfser angelegtes Freskobild in San Severo zu Perugia, mit engem Anschlufs an die Art des Fra Bartolomeo. Schliefslich vollendete er (1507) jene Grablegung, die ihn endgiltig der Schule seines früheren Lehrers Perugino entrückt zeigt; noch ist nicht alles völlig geklärt, aber es geht schon eine grofse Bewegung durch die Scene. Was in Florenz zu lernen war, hat Raffael in sich aufgenommen; er erscheint gleich hier als einer von den seltenen Menschen, die alle Anregungen aufzunehmen imstande sind, sich fortwährend aufs glücklichste fortentwickeln und den Äufserungen jeder Stufe ihrer Entwicklung etwas Typisches, Gemeingiltiges, Gemeinverständliches mitzugeben vermögen. — Als die Künstlerschaft von Florenz sich zerstreute, führte auch Raffael sein guter Stern nach Rom.

Florenz konnte sich so wenig behaupten, wie die andern alten Stätten der Renaissancekultur. Mailand hatte längst seinen Hof verloren, wie Verona und Padua und so viele kleine Herrschaften. Der unsterbliche Leichtsinn Neapels war in spanische Zucht genommen. Im Kirchenstaate hatte schon Cesare Borgia mit allerlei Gewaltherren aufgeräumt,

den Rest begann soeben Julius II. zu beseitigen. Dann richteten sich die Augen des Papsttums auch auf Florenz, und noch Julius II. hat mit Hilfe der Spanier über die Stadt triumphiert. Das Fürstentum der Päpste nahm zuerst politisch die Führung in Italien an sich, dann die höchste Pflege der Kultur; und da dieselben Päpste noch immer im weiten Abendlande sich ihres apostolischen Ansehens erfreuten, wurde Rom noch einmal der glänzende Mittelpunkt der abendländischen Kultur. Man bemerkt ein fortwährendes Kommen und Gehen: Botschafter und Agenten aller Fürsten und Stände der Christenheit haben hier Geschäfte. Mit Mandaten, Bullen und Breven gehen auch Bücher und Bildwerke in die Welt hinaus. Es fließt unendlich viel Geld zusammen, der päpstliche Hof verfügt über die reichsten Mittel Europas; kein Wunder, daſs die Talente hier zusammenströmen.

Hinter Julius II. tritt persönlich alles zurück. Er ist nicht der Mann behaglicher Geselligkeit; er giebt und billigt nur die gröſsten Pläne und treibt mit Ungeduld und Eigensinn Künstler und Werkmeister. Bramante, Raffael und Michelangelo haben unter ihm begonnen und ihre Werke fanden noch seinen Beifall. Sonst duldete er nur wenige neben sich und der Ruhm der glücklichsten Zeiten ist seinem Nachfolger geblieben.

In der liebenswürdigen Umgebung Leos X. kamen alle Persönlichkeiten von Bedeutung zur Geltung und zum Austausche.[148] Es ist eine breite genieſsende Gesellschaft, in der dieser Papst weniger führt, als bedient und verherrlicht wird. Eine Schar vornehmer Kardinäle hält ihre

eigenen kleinen Höfe, wetteifernd an Pracht und Luxus, alle begierig, als Mäcene zu glänzen. Einen Damenhof erwartet man von Giuliano dei Medici und Bibbiena frohlockt im Namen der »ganzen Stadt.«[149] Reiche Bankiers, das unentbehrliche Gefolge der Kurie, vervollständigen das Bild, dem fürstliche Gäste von nah und fern einen wechselnden Glanz geben. Inmitten eines Heeres von Kurialen und Fremden der Papst selbst mit seiner unersättlichen Freude an der Schönheit und am Genuſs. Eine von Leos ersten Thaten war die Ernennung der elegantesten Latinisten seiner Zeit, des Pietro Bembo und des Jacopo Sadolet zu seinen Sekretären. Der Papst liebte die lateinische Litteratur und versuchte sich selbst in Versen. Bembo dichtete in der bukolischen Art, die schon Boccaccio glücklich gehandhabt hatte; seine Sarca, die Werbung und Hochzeit des Fluſsgottes Sarca mit der Nymphe Garda, ausklingend in eine Verherrlichung Vergils wird als Meisterwerk der neulateinischen Poesie gefeiert.[150] Bembo lieſs freilich auch sein Brevier durch einen Cameriere beten, um sich sein Latein nicht zu verderben.[151] Durch seine Stellung wurde dieser Prälat besonders zur Pflege der Briefkunst veranlaſst; und neben den lateinischen finden sich bei ihm zuerst auch italienische Kunstbriefe.

abio Calvi, Bernardo Turini und Tommaso Inghirami gewannen Ruhm als gelehrte Humanisten, Bernardo Dovizi da Bibbiena als Verfasser der Calandra, der ersten modernen Komödie. Mit ihnen allen trat Raffael in die intimste Berührung; des Kardinal Bibbiena Nichte sollte er heiraten; für des Kardinals Badezimmer

im Vatikan entwarf er vier Kartons mit Scenen aus dem Leben der Venus. Der ehrwürdige Fabio Calvi beriet den Maler bei seinen Kompositionen; Turini wurde sein Testamentsvollstrecker und Bembo hat ihm später die Grabschrift gedichtet. Andere Humanisten und Dichter von Ruf teilten wenigstens vorübergehend das Leben des glänzendsten Hofes, wie Lodovico Ariosto, der grofse Epiker. Länger weilte Baldassare Castiglione in Rom, in Ruhezeiten zwischen diplomatischen Missionen, — »der vollendete Edelmann, wie er selbst ihn geschildert hat«, versichert Ariost.

Freilich hatte Leo X., wie sein Vater Lorenzo Magnifico, auch Gefallen an der niederen Litteratur der Possen und Komödien. Sogar die derbsten Spafsmacher konnten noch auf seine Gunst während einer guten Tafel zählen. So gab es denn am päpstlichen Hofe oft sehr merkwürdige Amusements. Dem Dichterling Barabello, Abt von Gaeta, hatten der Papst und Bibbiena eine grofse Meinung von seinen Gaben beigebracht, und der Abt gab sich höchst geschmeichelt dazu her, bekränzt auf einem Elefanten zu triumphieren. Noch toller ging es her bei dem berüchtigten Karneval von 1519, bei dem sich der Papst aufs köstlichste unterhielt und schliefslich dermafsen befriedigt war, dafs er seine Freude den Schauspielern, Tänzern und Possenreifsern durch Spendung des apostolischen Segens zum Ausdruck brachte. Eine solche Vermengung des Geistlichen und Weltlichen war den Römern jener Zeit nicht anstöfsig, noch weniger die rein weltliche Vergnügungssucht des Hofes. Die Musik liebte der Papst leidenschaftlich; sie dünkte

ihm das rechte Element der Lebensfreude; Virtuosen wollte er stets in seiner Nähe haben. Bei besondern Anlässen gab es Jagden, üppige Gelage, Schaustellungen oder Triumphzüge.

In dieser Welt lebte Raffael den ganzen Rest seines Lebens; anfangs noch lernend und sich entwickelnd, später als gefeierter Mittelpunkt der Künstlerschaft, der glänzendste Repräsentant der vornehmen Gesellschaft. Was ihm und anderen die leoninische Gesellschaft bot, wird man nicht gering anschlagen, wenn man mit Jakob Burckhardt[152] die peinliche Wifsbegierde mäfsigt und die »grofsen geistigen Möglichkeiten" ansieht, welche in den Bereich der Anregungen fallen.

Ist nicht in Rom noch ein neues Bildungselement hinzugetreten zu den alten? Man möchte es glauben nach dem Urteil des Vasari, des kenntnisreichen Biographen aller Künstler. Vasari leitet sein drittes Buch der Maler mit der Bemerkung ein, dafs die zahlreichen, neuerdings ans Licht gebrachten Statuen der Antike den Stil der Künstler in so durchgreifender Weise beeinflufst hätten, dafs statt der früheren Härte und Trockenheit eine wahre Süfsigkeit der Formen aufgekommen sei.[153]

Der Kunsthistoriker des XVI. Jahrhunderts täuschte sich ebenso sehr, wie die früheren Humanisten und Künstler, die die Bedeutung der Antike für ihre Werke überschätzt hatten. Dafs die Schöpfungen der Fra Bartolomeo, Raffael, Michelangelo und ihrer Genossen der Antike mehr verwandt sind, liegt doch vor allem daran, dafs man

auch in der menschlichen und künstlerischen Gesinnung dem Altertum wirklich näher gekommen war. Man glaubte, wie im Quattrocento, in vielen Dingen recht antik zu sein, — und konnte doch die lebensvolle Eigenart gar nicht verleugnen. Allein, darum sind doch die Antiken, die nach und nach ans Licht kamen, keineswegs bedeutungslos gewesen. Sie wirkten nach wie vor durch die ganze Renaissance hin anregend und in unbestimmter Weise begeisternd. Man hatte immer noch das grofse Ziel vor Augen, die vergangenen Zeiten mit ihrer Schönheit zu erneuern, und in Rom vertraute man, dafs die noch ungehobenen Denkmäler des Altertums dazu besonders helfen müfsten.

Oft genug ist die Geschichte von der römischen Leiche erzählt worden, die sich im Jahre 1485 abgespielt hatte. Maurer hatten damals an der Via Appia einen Sarkophag mit dem erstaunlich wohlerhaltenen Leichnam einer jungen schönen Römerin gefunden. Die Leiche war im Triumph auf das Kapitol gebracht worden, und das Volk wie die Künstler waren scharenweise herbeigeströmt, um das Wunder zu sehen, das der römische Boden geborgen hatte.[154] Seitdem war die Sehnsucht nach weiteren Herrlichkeiten nur immer noch gewachsen. Man begann planmäfsig auszugraben, und was Poggio, Biondo und Pomponius Laetus begonnen, wurde mit Eifer fortgeführt; die Wissenschaft der Archäologie wurde begründet. Inschriften, Ornamente, Bruchstücke und ganze Figuren tauchten in Weinbergen und bei Bauten auf. Man fand unter anderem[155] die vatikanische Venus, den Apollo des Belvedere und die Gruppe des Laokoon, die schon Michelangelo

bewunderte. Der Kardinal Francesco Piccolomini erwarb die bekannte Gruppe der drei Grazien und stellte sie in Siena auf; auch nach ihr wurde gezeichnet.

Allen diesen Dingen sollte nun Raffael besonders nahe treten. Nicht daſs er die vor kurzem aufgedeckten »Grottesken« für seine vatikanischen Loggien unmittelbar verwertet hätte, — das Verhältnis ist hier kein anderes als bei den übrigen Antiken; — wohl aber wurde Raffael durch päpstliches Breve vom 27. August 1515 zum Aufseher über alle Ausgrabungen bestellt in und bei Rom im Umkreis von 10 Miglien. Wie lebhaft der noch immer junge Künstler die neue Aufgabe ergriffen hat und welche hohen Erwartungen die römische Gesellschaft an seine Thätigkeit knüpfte, das lehrt uns ein Brief des Celio Calcagnini, der einem Freunde fast überschwänglich aus Rom schreibt: »Ein wunderbares Werk vollführt gegenwärtig Raffael; er stellt das alte Rom in seiner ursprünglichen Gestalt und Gröſse wieder her, indem er überall ausgraben läſst und die Denkmäler nach alten Beschreibungen erneuert. Den Papst Leo und die Römer hat er zu solcher Begeisterung hingerissen, daſs sie glauben, ein Gott sei herabgestiegen, um der ewigen Stadt ihre alte Herrlichkeit zurückzugeben.« So wurde auch Raffael von dem Geist berührt, der am mächtigsten in Rom und seinen Denkmälern lebt. Die groſse historische Stimmung gesellte sich als letztes zu den Elementen, die des Künstlers Wirken bestimmt haben. Aber man hüte sich auch hier, die Wirkung gar zu vorwitzig zu suchen. Wir können immer nur hindeuten auf Möglichkeiten. Die Art der Verarbei-

tung jeder Anregung ist als Äuſserung des Genius für uns unbestimmbar. So wird auch Raffaels inneres Verhältnis zur Antike stets nur andeutungsweise anzugeben sein.

Raffael hat die sogenannte Farnesina, das Sommerhaus des Bankiers Agostino Chigi, mit seinen graziösesten Bildern geschmückt. In einem der Gemächer findet der Besucher die Galathea, »das herrlichste aller modern mythologischen Bilder.[156] Die Fürstin des Meeres ist lauter wonnige Sehnsucht; umzielt von Amorinen, umgeben von Nymphen und Tritonen, welche die Liebe schon vereinigt hat, schwebt sie auf ihrer Muschel über die ruhige Flut«, — überraschend antik in der Empfindung und doch der Form nach ganz das Werk des Raffael und in keinem Strich antik. Die Decke der ehemals offenen Halle haben Schüler nach Raffaels Entwürfen und Dispositionen ausgemalt mit den Geschichten der Psyche; — auch in der unvollkommenen Wiedergabe raffaelscher Ideen von duftiger Poesie.

Die Arbeiten in der Farnesina füllten Raffaels letzte Jahre aus. Am 6. April 1520 ist er kaum 37jährig gestorben. Der Künstler erscheint in seinen letzten reifsten Jahren ganz universell. Er hat bis zuletzt niemals auf dem Erreichten ausgeruht; das höchste künstlerische Streben war seine Art von Sittlichkeit. Zuletzt noch zeichnet er sich als Baumeister unablässig schaffend aus. Bramante hatte ihn ausersehen zu seinem Nachfolger am Bau von St. Peter, und er hat in der That eine Zeit lang an dem grofsen Werke als leitender Baumeister mitgewirkt. Zu derselben Zeit hat Raffael auch selbständig kleinere Bauwerke von höchster

Eleganz erdacht, wie die Villa Madama und den Palazzo d'Aquila.

Von unvollendeten Werken wurde er abberufen, auf der Höhe seines Schaffens. Seine Lebensdauer war so bemessen, daſs er weder bei sich, noch in seiner Umgebung ein Nachlassen der Kräfte zu beklagen hatte. Sonnenklar wie seine Werke liegt sein Leben da, wolkenlos, strahlend und schön.

Heute verstauben die Werke der Humanisten in den Bibliotheken; die Dichtungen und Komödien, die das Ohr der leoninischen Gesellschaft entzückten, reden nur zu wenigen noch; die Paläste und Villen sind verfallen oder verbaut und ihres wohnlichen Lebens beraubt. Nur aus unzähligen Bruchstücken kann der Historiker ein Bild der Zeit gewinnen, das der Treue oder des Lebens notwendig entbehrt. Die goldene Zeit ist dahin, mit allem, was sie gepriesen und geliebt hat. Nur ein unsterbliches Vermächtnis hat sie uns gelassen: das Abbild ihres Geistes in der Kunst. In den Gemälden des Raffael — um von den Genossen abzusehen — lebt das Beste jener reichen Menschheit für die Nachwelt weiter.

Als Madonnenmaler lernt ein jeder heutzutage Raffael frühzeitig kennen. Die ersten florentiner Werke des jungen Künstlers stellen noch die jungfräuliche Mutter dar, zunächst allein mit ihrem Kinde, dann in belebter Gruppe mit dem Johannesknaben, — man erinnere sich der feinsinnigen Variationen der »Madonna im Grünen« und

der »schönen Gärtnerin.« In Florenz selbst bewahrt man die Madonna mit dem Stieglitz unter den Schätzen der Tribuna. Von verwandter Stimmung, aber schon ein Wunder kunstvoller Komposition ist eine der ersten Madonnen aus der römischen Zeit, die entzückende Madonna della Sedia, von deren Farbenzauber nie eine Nachbildung auch nur eine Ahnung giebt. Schon deutet hier kein äufseres Hilfsmittel mehr an, dafs die Mutter Gottes gemeint sei, aber die reinste Schönheit des Weibes wie des Kindes erweckt durchaus den Gedanken an das Übernatürliche.[157]

Nochmals wird das Motiv bereichert durch weitere Figuren und neuen, bewunderungswürdigen Aufbau der Gruppen in der Madonna dell' Impannata, den Madonnen del divin' amore und di Foligno. Die Madonna scheint bald zur Erde herniedergestiegen in anspruchslosem Dasein, wie belauscht von dem Beschauer; bald Verehrung heischend, hoch über ihre Mitheiligen erhöht. Ganz göttlich ist die Erscheinung in der einzigen Madonna mit dem Papste Sixtus, der sogenannten sixtinischen; da ist der höchste Ausdruck des Übernatürlichen durch die visionäre Raumbehandlung, das Einherwallen auf der Wolke und den feierlichen Schwung des Gewandes erreicht, — von der klassischen Formengebung, dem Kontrast der geradeaus schwebenden Madonna zu ihren bewegten Nebenfiguren ganz zu schweigen.[158]

Neben den Madonnen kennt man in der ganzen gebildeten Welt drei weitere Tafelbilder, in denen Raffael das Übernatürliche unvergleichlich dargestellt hat: die kleine Vision des Ezechiel

im Palazzo Pitti, die holdselige heilige Caecilie, die vor den himmlischen Chören verstummt, und die grandiose Transfiguration der vatikanischen Gallerie. Die aller Schwere spottende Bravour der folgenden Jahrhunderte hat die tiefe Weisheit dieser abgewogenen Darstellungen nicht mehr begriffen.

Ganz irdisch erscheint die volle Schönheit der Sibyllen mit ihrem Reiz der Farben und Bewegungen. Über die reife Kunst der Teppichcartons versäume niemand die lehrreichen Ausführungen Wölfflins zu lesen. Wir müssen hier von diesen Herrlichkeiten lassen, um die Porträts der römischen Zeit zu mustern, die uns zurückführen in die leoninische Gesellschaft. Da finden wir die Kardinäle Bibbiena und Inghirami, Gesandte Venedigs und den Grafen Castiglione. In ihnen allen ist die Befangenheit des Quattrocento überwunden; statt eines zufälligen Moments der Wirklichkeit wird eine Charakteristik der Seelenstimmung gegeben mit stärkerer Betonung des vorherrschenden Zuges. Alle überragen an Schönheit und Tiefe die beiden Papstporträts; man fragt sich immer wieder, wie der junge Maler eine derartig historische Charakteristik geben konnte; — oder ist sie so zwingend, dafs sie das Urteil der Nachwelt mit bestimmt hat?

Julius II. ist in seinen letzten Jahren gemalt. Der Papst sitzt da, allein, in hoheitsvoller Ruhe. Sein Gesicht trägt die Spuren tiefer Erregung und seine Augen lassen noch die Leidenschaft erkennen, die diesen Mann so sturmvoll bewegt hatte. Leo X. erscheint in Gesellschaft zweier Kardinäle, des Giulio dei Medici und des Lodovico dei Rossi. Der Papst hat sich behaglich niedergelassen, die

kleinen Hände sind leicht bewegt; er ist mit feinsinnigen Dingen beschäftigt: kostbare Miniaturen liegen auf dem Tisch, ein Vergrößerungsglas dabei und eine Glocke, die ein kunstgewerbliches Meisterstück zu sein scheint; — der ganze äußere Apparat gehört dazu, um einen Leo X. interessant zu machen.[159] Da kehrt man noch einmal zu Julius II. zurück, der sich jeden Augenblick erheben könnte, um die bedeutendsten Befehle zu erteilen.

Julius II. war es gewesen, der Raffael die höchsten Ziele gesteckt hatte. Einige Gemächer des Vatikan, die sogenannten Stanzen, hatte er ihm zur Ausschmückung überwiesen. Als der Papst starb, war der Maler mitten in der Ausführung, — für Leo X. ist das Werk vollendet worden.

Die Reihe dieser Stanzen eröffnet die *Stanza dell' incendio*, so benannt nach dem großen Fresco des Borgobrandes. Dann folgt die *Stanza della segnatura*, benannt nach der vorübergehenden Bestimmung des Gemachs für die Ausfertigung päpstlicher Gnadensachen, — endlich die *Stanza d' Eliodoro*, nach dem Gemälde der Vertreibung Heliodors aus dem Tempel von Jerusalem. Die erste und die dritte Stanze sind am spätesten vollendet. Sie enthalten außer den genannten die großen Historienbilder der Sarazenenschlacht, der Befreiung Petri und der Messe von Bolsena. Eben diesen rühmt der Kunstverständige den größeren Stil und auch die bedeutendere malerische Behandlung nach.

Für den Historiker aber wird stets die *Stanza della segnatura* das ungleich größere Interesse haben, weil hier noch einmal abschließend

die Bildungsideale der Renaissance von den Meisterhänden dargestellt sind. Wir sehen die römische Gesellschaft am Werke; den Künstler beraten von den Humanisten und Theologen.[160] Die Decke des Gemaches trägt in Rundbildern vier allegorische Gestalten, durch ihre Beischriften gekennzeichnet: Die Theologie *divinarum rerum notitia*, die Poesie *numine afflatur*, die Philosophie *causarum cognitio*, die Gerechtigkeit *jus suum unicuique tribuit*. Die Rundbilder sind noch von kleineren allegorischen Bildern begleitet; ihre grofse Interpretation aber erhalten sie in den Gemälden der Wandflächen. Da entspricht der Theologie die Disputa, der Poesie der Parnafs, der Philosophie die sogenannte Schule von Athen. Die Jurisprudenz ist an der Fensterwand verherrlicht durch die Gestalten der Klugheit, Mäfsigung und Stärke, sowie durch die Erteilung des geistlichen und weltlichen Rechts; Gregor IX. mit den Zügen Julius' II. übergiebt einem Kurialen die Dekretalen, Kaiser Justinian übergiebt dem Tribonian das Corpus juris civilis.

Raffael hatte begonnen mit der Disputa, der Verherrlichung der Theologie, wie das Zeitalter sie verstand. Vertieft sich der Beschauer in dieses Gemälde, so vergifst er alle Schrecken und Ruchlosigkeiten der Zeit, vergifst auch den frivolen Ton und das weltliche Treiben der römischen Kurie; er überzeugt sich, dafs in einzelnen Männern noch immer eine hohe Vorstellung von den Aufgaben der Theologie gelebt hat, erinnert sich der Voraussetzungen, die das Trecento bot, und der Nachwirkungen dieser Stimmungen in der deutschen Theologie der Humanisten. — Man disputiert nicht,

— man drängt sich nur um das Sinnbild aller Mysterien, die Monstranz mit dem Leib des Herrn. In stiller oder stürmischer Erregung sitzen da die vier grofsen Kirchenlehrer zunächst dem Altar, — von ihnen teilt sich die höchste Stimmung durch alle Stufen in die Breite des Bildes aus. Die heilige Theologie ist bei der Arbeit: hier lesend und forschend, vergleichend und nachdenkend, dort schauend in höherer Erleuchtung, — oder demütig anbetend. Den lichten Augen öffnet sich der Himmel, und was die Theologie erkennt, erscheint in greifbarer Wirklichkeit: Die heilige Dreieinigkeit wohnt in den Höhen des Himmels von Engelschören umgeben; der Menschensohn zwischen der Gottesmutter und dem Täufer, und an die gröfsten Heiligen schliefsen sich die Erzväter des alten Bundes, die Apostel und Märtyrer der Kirche, — es ist eine Vision im gewaltigen Stile des Trecento.

Wie völlig ändert sich die Stimmung auf dem nächsten Bilde, — dem Parnafs. Hier ist die schöne freudige Weltlichkeit geschildert. Vor dem leuchtenden Abendhimmel, ganz klassisch empfunden, der blumige Hügel mit dem heiligen Ölbaum — ein Sitz poetischen Daseins. Da werden die Dichter verherrlicht, die sich um Apollon und die neun Musen scharen. Zur linken der blinde Homeros, erfüllt vom *furor divinus* des *poeta*, — hinter ihm Dante und Vergil, im Vordergrunde Petrarca und andere Lyriker, daneben die reizende Sappho. Ihr Gegenstück auf der anderen Seite Pindar mit dem fröhlichen Horaz, — hinter ihnen in der Tiefe der Landschaft sich verlierend weitere Gruppen in reicher lebensvoller Bewegung.

Die Dichter und Sänger wandeln unter grünen Bäumen auf blumigem Rasen, die Theologie sieht über sich den weiten Himmel; die Gesellschaft der Wissenschaften, die Schule von Athen versammelt sich in der herrlichsten Halle. Es ist der Tempel, wie ihn Brunellesco und Leone Battista Alberti geträumt hatten, wie ihn Bramante eben zu bauen begann. Das Ganze hat gewaltige Verhältnisse, auch die Einzelformen sind grofs gegeben. Durch die Mitte blickt man in den Kuppelraum, und hinten öffnet sich der Blick ins Freie. Hier tagt die ideale Akademie unter dem Motto *Causarum cognitio*, Erforschung des Grundes der Dinge. In dieser grofsen Scene nur eine Sammlung würdiger und schöner Personen zu sehen, kunstvoll angeordnet zur unbestimmten Versinnbildlichung des Begriffes der Wissenschaften, heifst die ganze Art und Gesinnung des Zeitalters verkennen. Noch weniger freilich wird man je die Neugier befriedigen, die alle diese Männer beim Namen genannt haben möchte. Nur die Führer sind gekennzeichnet, und in ihnen und ihrer Anordnung ist ein guter Teil der Weltanschauung dieser Zeit, insonderheit der römischen Gesellschaft, niedergelegt. Im Vordergrunde sind die sieben freien Künste dargestellt, das Trivium und Quadrivium, in freier Anordnung; rechts die Geometer mit dem kahlköpfigen Euklid, ihnen zunächst die Astronomen, durch den gekrönten Ptolemäus bezeichnet, auf der Gegenseite links die Arithmetik und Musik, — noch weiter links in der Ecke folgt die Grammatik für die Knaben, darüber schon in den Säulen die Rhetorik und Dialektik; da steht Sokrates vor seinen Schülern, unter denen Alkibiades erkennbar ist.

In jener spanischen Kapelle zu Florenz (oben S. 12) ging die Stufenfolge der Wissenschaften von den freien Künsten aufwärts zu dem göttlichen und weltlichen Recht, zur Gottesverehrung und den drei göttlichen Tugenden. Jetzt haben das Recht und die Theologie ihre eigene Behandlung erfahren; die poetische Verklärung des Daseins hat eine dritte Wand geschmückt; als Fortführung und Krönung der weltlichen Wissenschaften aber gilt hier ein höheres System weltlicher Erkenntnis, dargestellt in dem Bunde der Geistesfürsten Aristoteles und Plato. Sie sind versöhnt im Sinne der Landini, Pico della Mirandola, Bessarion und seiner römischen Jünger. Aristoteles, der kraftvolle Mann, der die Natur, ihr Maſs und ihre Zahlen ergründet und das System der Wirklichkeit erfaſst, — ihm zur Seite Plato, der schöne Greis, der die Gedanken von den Dingen mit bedeutender Gebärde aufwärts zu führen scheint zu ihrem Schöpfer, über das natürlich Greifbare hinaus, dem Fluge der Phantasie folgend, in das ewige Reich der Geister. Das ist für uns das letzte Wort und die höchste Stimmung der goldenen Zeit.

MICHELANGELO BUONARROTI.

Mit den Werken der klassischen Kunst haben wir die Höhe der Renaissancekultur erreicht. Wir sehen uns der grofsen Frage gegenüber, wie denn diese Kunst zur Gesamtkultur der Renaissance gestanden habe. Die Frage führt an den Kern der historischen Erfassung jener Zeit. Wir haben die höhere Einheit in ihr zu suchen.

Als das treibende Element dieser Kultur erscheint auf den ersten Blick der stärkste Realismus, der das öffentliche Leben seit dem 13. Jahrhundert beherrscht, auch das bürgerlich familiäre Leben früh bestimmt, vorübergehend in der Litteratur zum Durchbruch gelangt, zuletzt in der Kunst. Allein mit diesem Realismus mischt sich von vornherein als die eigentümlichste Äufserung des Geistes dieser Zeit und dieses Volkes der lebendigste Sinn für das formal Schöne. Die ästhetische Betrachtung der Dinge verdrängt die sittliche und stört die rationelle Beurteilung.

Unsere Anschauung von dem künstlerischen Charakter der mittelalterlichen Kirche ergab sich aus ihrem engen Anschlufs an die antike Welt. Die Kirche ist die Mutter der Künste.

Sie liefs dem Heiligsten die reichsten Bilder und Formen geben; in den alten Tempeln wurde noch immer der Schönheit gedient. Von der Würde der Klöster war schon die Rede. Nur die Bettelmönche widerstritten dem Gefühl für Schönheit, und gegen sie kämpfte die Renaissance ihren erbittertsten Kampf an der Seite der Kurie. Doch nicht stets und unbedingt. Zunächst gab das Auftreten des grofsen Franz von Assisi der Phantasie eine tiefe Anregung; und der Stil des Heiligen verfehlte durch die ganze Zeit hin nie seine Wirkung; selten war sie wieder so nachhaltig, aber die ästhetische Freude an dem Aufserordentlichen, auch an Sprache und Gebärde erneuerte sich begierig, und diese Freude war stets der sicherste Weg zum Herzen. Man übersehe ja nicht, dafs diese Zeit noch immer die Heiligen aus sich hervorbrachte; an der inneren Teilnahme der Künstler bei der Darstellung der Heiligen ist nicht zu zweifeln.

Aber dieselbe Zeit, die von dem Aufserordentlichen des Heiligen immer wieder ergriffen wird, vergöttert zugleich alle Virtuosen der That. In dem allgemeinen Wettstreit, den kein Regiment und keine unbedingte Autorität zügelt, bewundert man denjenigen am meisten, der am meisten erreicht. Wer sich und sein Haus emporbringt, wer einen Staat gründet und erhält, der wird gepriesen wegen der Gröfse seines Geistes und seines Willens. So erscheint sogar das uralte Gebot: »Du sollst nicht töten«, aufgehoben durch das Eigenrecht des Staates, der Partei, des Einzelnen. Der Erfolg entscheidet, und an dem Bild des grofsen Mannes verblassen alle Flecken.

Das Vorbild reizt. Man findet heute das Bedeutsame in der Kultur der Renaissance gern in dem Hervortreten des Individuums. Unzweifelhaft wurde die mittelalterliche Gebundenheit des Individuums gelöst; äufsere Schranken wurden durchbrochen, die bis dahin die Entfaltung möglichst vieler verschiedener menschlicher Eigenart verhindert hatten. Die Bildung hörte auf, klerikal zu sein, die Frauen traten in die Gesellschaft ein. Allein zu Anfang des 15. Jahrhunderts ist diese Befreiung des Individuums vollendet. Man wird den Zeitpunkt nicht allgemein bestimmen können, an dem die soziale Freiheit am gröfsten gewesen ist; — ganz offenbar weicht sie noch während der Renaissance einer neuen Gebundenheit. Über der Befreiung geht es schon wieder an eine neue Fesselung des Individuums in der Gesellschaft. Von der »Familie« des Alberti bis zum Cortegiano des Castiglione dasselbe Streben nach schönem Mafs und freiwilliger Beschränkung. Die Zeit bewunderte den Genius so sehr, wie den Heiligen und den Gewaltmenschen, aber in der guten Gesellschaft regte sich mit wachsender Bestimmtheit das Verlangen nach Formen und nach Tradition der Formen.

Die Freude an den Formen leitet die Kunst. Anfangs bemächtigte sich diese blindlings der Natur und verlangte danach, möglichst viele lebendige Schönheiten zu gestalten. Aber die höchste Lust entzündete sich immer bewufster und leidenschaftlicher am Menschen; »Narzissus, der vor der eigenen Schönheit erbebte, war der Erfinder der Kunst«. Das wunderbare Bild des schönen Menschen zu gewinnen, blieb das letzte Ziel der Kunst der Renaissance.

Den Weg zum Menschen hatten zuerst die Dichter gefunden, dann die Gelehrten und die Humanisten. Schon Dante und Petrarca waren erbebt vor dem eigenen Bilde. Auch sie verlangte nach menschlicher Schönheit. Und wie immer sich der Gemütsinhalt mit den Jahren und der Erkenntnis modelte, *amore* und *beltà* blieben unzertrennlich, — Liebe und Schönheit. Im Gefolge der Dichter des Trecento tauchte das ehrwürdige Altertum auf; auch da entzückte die Menschen der Renaissance zuerst das ganz Formale: der volle Klang der klassischen Sprache und die Musik der Proportionen in den Denkmälern; dann erbaute man sich an den Bildern der Helden. Aber als die reifste Frucht der klassischen Studien betrachtete man ganz allgemein die *humanitas*, — das höchste Menschliche; es entstanden die Traktate und Prunkreden von der Würde des Menschen. Zuletzt kam der göttliche Plato, der den Einzelnen wieder zum Ganzen fügte. Mit ihm wurden alle Vorstellungen von *amore* und *beltà* erst recht wieder lebendig. Sie durchdrangen das Bild von der Welt, ihrer Entstehung und ihrem Leben. Sie durchdrangen, wie bei Dante, vor allem den Gottesbegriff: der Sitz der höchsten Liebe ist der Urquell aller Schönheit. Darum wird nun auch die höchste Schönheit, wie sie die Künstlerschaft gewonnen, heilig. Die Schönheit des Menschen wird heilig.

Dem ästhetischen Zuge der Zeit wurde schliefslich alles dienstbar: die Schwärmerei des Trecento, das Studium der Antike, die Erforschung der Natur. Der höchste Ausdruck des Lebensgefühls der Renaissance ist bei den Künstlern zu suchen.

Raffael hat den Ideen seiner Zeit den prachtvollsten Ausdruck gegeben; er schien alles zu vollenden. Und doch ist er klein neben dem gewaltigen Michelangelo.[161] Der steht ganz überragend und einsam am Ende der Renaissance, wie Dante an ihrem Anfange; *parte da se stesso.* Er vollendet nicht, er beschreibt nicht, wie Raffael, — er faſst zusammen. Aber wie Dante steht auch Michelangelo an der Grenzscheide zweier Zeiten. Noch ganz schönheitstrunken ward er schon ergriffen von der Unruhe des Gedankens, dem die neue Zeit gehörte.

Michelangelo hatte keinen Lehrer; er entstammte keiner Schule; er nahm keine Anregungen auf, um sie unmittelbar zu verwerten. Er bewundert die ausgegrabenen Antiken; von den älteren Malern fesselt ihn früh Masaccio, von den Plastikern mag ihm Jacopo della Quercia gefallen haben, — aber nirgends dachte er an Nachahmung wie Raffael. Die Wirklichkeit studierte er aufs emsigste, aber er schaltete mit ihr ganz frei. Sie bot ihm nur die Elemente, aus denen er eine neue groſse Welt geschaffen hat, die jenseits liegt. Er zeichnete einmal einen Jüngling, in dem ihm die Schönheit unsäglich liebenswert erschien. Sonst hat er nie ein Porträt gemacht.[162] Er meiſselte wohl die Grabfiguren zweier Medicäer, Lorenzo und Giuliano, — allein noch niemand hat in diesen sitzenden Gestalten Bildnisse des natürlichen Lebens sehen können, und die öffentliche Meinung hat den einen längst *il pensieroso* — den Gedankenvollen — ge-

nannt. Gedankenvoll und weltverloren aber könnte man alle seine Figuren nennen; sie sind nicht von dieser Welt; oder doch, — sie enthalten die höchste Steigerung des Menschlichen überhaupt; und so beschliefsen sie die Renaissance, da es nun gar keine Nachahmung oder Fortsetzung mehr gab.

Michelangelo war älter als Raffael, um fast 10 Jahre. 1474 ist er zu Florenz geboren. Aber er überlebte auch den Raffael um mehr als 40 Jahre. Es ist ein ungeheueres Leben mitten in der gröfsten Zeit, die die neuere Geschichte kennt. Und Michelangelo hat diese Zeit mit allen ihren Wandlungen in der Tiefe mit durchlebt. So selbstherrlich er als Künstler dasteht, so unbarmherzig ist er durch seinen schweren Sinn und das Schicksal seines Landes lebenslang hin- und hergeworfen worden.

Seine Jugend, ja fast 30 Jahre, verbrachte Michelangelo im wesentlichen zu Florenz. Als er noch ein Knabe war, hat Lorenzo Magnifico sich seiner angenommen. In dem Garten bei San Marco, wo die Medicäer antike Bildwerke aufgestellt hatten, noch unter den Augen des Lorenzo, begann er zu zeichnen. Als Jüngling erlebte er mit innerster Teilnahme die Tragödie Savonarolas[163], die Vertreibung der Medici und die Herstellung der Republik. In den Jahren der Freiheit sind seine ersten Werke geschaffen.

Der noch nicht Zwanzigjährige trat mit einem Werke hervor, das sogleich aufserhalb aller Tradition stand, dem Relief des Centaurenkampfes. Ein Gewühl nackter Männer in mafsvoller Bewegung mit verdeckter Symmetrie geordnet; in der

Formensprache noch nicht ganz rein, aber fest und sehr deutlich. Was bewegt ist, scheint leicht und ohne Gebundenheit, was darniederliegt, das lastet schwer am Boden, was trägt und hält, das packt und greift, — es ist schon die gröfste Energie des plastischen Wollens, die hier gearbeitet hat.[164] Aber neben diesem Centaurenkampf steht das Relief der Madonna an der Treppe, im Gegensatz zu jenem Schwelgen in Bewegungsmotiven von unbeweglicher Ruhe und Würde; alle Leidenschaft scheint in die Gedanken versenkt; es ist ein übermenschliches Schauen. Diese beiden Erstlingswerke sind wie ein Programm. Die Schönheit des menschlichen Körpers scheint der junge Künstler nur in bewegten Jünglingsgestalten zu sehen; seine Frauen hüllt er meist in wallende Gewänder; sie sind alle wie Mysterien.

Noch folgen wir den Werken weiter. Vom Relief geht Michelangelo alsbald zu freien Figuren über, wenn er sie auch, wie alle klassische Plastik, stets nach den Gesetzen des Reliefs behandelt. Die ersten kleinen Sachen wurden nach Bologna geliefert; es sind Figürchen für das Prachtgrabmal des heiligen Dominikus, ein leuchtertragender Engel und ein Bischof. Gleich darnach folgen der Bacchus für Jacopo Galli und der David für die Stadt Florenz. Der David ist ein Kolofs (die Florentiner nennen ihn *il gigante*), der Bacchus reichlich lebensgrofs. Der eine ist das gerade Widerspiel des andern: am Bacchus alles gelöst und weich, beim David eine volle Muskulatur in geschlossener Spannung. Beide haben verwandte Stellungen, ein Arm gesenkt, das ganze Gewicht auf

ein Bein gesetzt; aber beim Bacchus ist alles wie im Traum, im David zuckt das feurigste Leben. Die Republik hatte den David bestellt als Symbol der Freiheit; sie hatte auch den Block geliefert, und Michelangelo mufste mit dessen Umfang rechnen; auch mit einem Loche, das voreilig hineingehauen war; der Künstler hat sich mit beidem abgefunden. Wenn heute der gewählte Geschmack den ungeschlachten Kerl häfslich findet, wenn man behaupten darf, dafs Michelangelo später selbst das Motiv des David leer gefunden haben würde[165], so hat vielleicht gerade der Rest quattrocentistischen Empfindens das Werk so populär erhalten. Der David erscheint freilich vor allem als eine Art Wahrzeichen von Florenz; sein Eindruck ist sehr stark ein historischer.

Die Signoria gab dem Künstler auch den ersten malerischen Auftrag, das Kolossalgemälde für den grofsen Saal des Palazzo Vecchio; wir wissen, dafs davon so wenig wie von dem Werke des Lionardo vollendet worden ist. Der Stich der badenden Soldaten erinnert an ein Stück des Werkes.

Für sich nahm Michelangelo die Idee des Madonnenreliefs wieder auf, aber mit höhern Ansprüchen an die Komposition; er gab das Viereck des Bildes auf, da die Rundform ein stärkeres Zusammennehmen erforderte. Es ist dieselbe Tendenz, der Raffael in der Madonna della Sedia gefolgt ist, das Streben nach dem ganz geschlossenen Eindruck. Zweimal schuf Michelangelo die Madonna mit dem Kind und dem Johannesknaben in Marmorreliefs; dann bildete er die ganze heilige Familie im Rundbild, — gemalt, aber doch nur ein Relief in Farben übersetzt; ein Aufbau von ausgesuchter Künstlich-

keit und deshalb ohne grofse Wirkung, im Hintergrunde einige junge Leute in hinreifsend schöner Bewegung.

Aus denselben Jahren wieder zwei Freifiguren, sitzende Madonnen. Die ältere, mit dem Christusknaben, für Kaufleute aus Brügge. Die andere, mit dem Leichnam Christi, eine sogenannte Pietà, eine Schmerzensgruppe. Sie steht gegenwärtig in der ersten Kapelle von St. Peter zu Rom, so ungünstig wie möglich; fast genieſst man sie im Bilde besser. Aber auch da will sie studiert sein. Sie repräsentiert aufs höchste den grofsen Stil des Cinquecento, wie man ihn damals in Florenz gefunden hatte. Mit dem zufälligen Moment aus der bewegten Wirklichkeit will man sich nicht begnügen; es ist der ganze Schmerz der Gottesmutter in gehaltener Würde zusammengenommen. Das reiche Gewand der Mutter als Hintergrund für den nackten Leichnam, vielfach aufgebauscht und nach unten weithin flieſsend, so dafs die natürliche Gröfse der Frau nicht erdrückt wird von der Schwere des männlichen Körpers. Der schöne Leichnam sehr gedrängt, — die Trägerin mit ihrer bedeutenden Geste breit und prächtig dargestellt.

Michelangelo gelangte in ganz neue Bahnen mit seiner Berufung nach Rom durch Julius II. im März 1505. Er hat seitdem fast ausschlieſslich für die Päpste gearbeitet. Noch acht Päpste hat er nach Julius II. auf dem Stuhle Petri gesehen; nur wenige, die ihn nicht mit Aufträgen bedachten. Vielfach ging es so, dafs der neue Papst die für seine Vorgänger angefangenen Werke ignorierte und

etwas Neues für sich wünschte. Dieser Wechsel der Auftraggeber und die eigensinnige Erbitterung des Künstlers über die Störung seiner Pläne haben es verschuldet, dafs von seinen gröfsten Ideen nur wenige in vollem Umfange zur Ausgestaltung und Darstellung gekommen sind. Ganz vollendet worden sind nur die Deckengemälde und das jüngste Gericht in jener Kapelle Sixtus' IV., der Hauskapelle des Papstes. Die andern Arbeiten sind unvollendet oder gar nur Entwurf geblieben. Am Grabmal Julius' II. ist nur der Moses ein Stück des alten Planes. Für die Medicäergräber bei San Lorenzo in Florenz hat Michelangelo freilich den Kapellenraum, die »neue Sakristei« vollendet, aber die Figuren entbehren alle noch der letzten Hand, und ihre Aufstellung ist ein später Behelf. Die Fassade von San Lorenzo ist bis heute nicht gebaut; in der Vorhalle der Bibliothek von San Lorenzo starren oben noch die unbekleideten Backsteine aus der Mauer. Die Peterskirche zu Rom ist vollendet, aber von anderer Hand und himmelweit verschieden von den Absichten des Michelangelo.

Berufen war Michelangelo nach Rom, um für Julius II. noch zu dessen Lebzeiten das Grabmal zu schaffen. Der Künstler entwarf einen Plan, der dem Papste zusagte; dann kam der Anfang des Baues von St. Peter dazwischen. Michelangelo übernahm nach einigem Sträuben die Ausmalung der Decke in der sixtinischen Kapelle. Erst 1513, nach des Papstes Tode wurden die Pläne für das Grabmal erneuert und zwar in grandioser Form. Wir besitzen noch den Vertrag mit dem Entwurfe. Michelangelo will ein freistehendes Grabmal schaffen,

nur an einer Schmalseite die Wand berührend; ein Bau von drei Metern Höhe, sieben Metern Länge und fast fünfen in der Breite. Oben soll der Sarkophag des Papstes stehen zwischen vier sitzenden Figuren. Der Unterbau gegliedert mit Pilastern und Nischen; vor den Pilastern gefesselte Sklaven, angeblich die freien Künste darstellend; in den Nischen überlebensgrofse Figuren; dazwischen noch Reliefs in Marmor oder Bronce. Aber trotz dieses Vertrages mit den Erben wurde Michelangelo von den medicäischen Päpsten Leo X. und Clemens VII. für ihre Zwecke in Anspruch genommen, und erst nach unerquicklichen Streitigkeiten, wiederholten Kontrakten und Schreibereien kam 1532 das jetzige beschränkte Denkmal für San Pietro in vincoli zur Verabredung.

So zogen sich die Pläne und Arbeiten durch ein ganzes Menschenalter hin. Michelangelo hatte einst an den Auftrag Julius' II. die höchsten Hoffnungen seines Lebens geknüpft; er wollte die bedeutendsten Entwürfe zur Erscheinung bringen; nun erlebte er eben an diesem Werke die herbsten Enttäuschungen. Die gefesselten Sklaven, frühzeitig in Angriff genommen, wurden zerstreut; zwei gelangten nach Frankreich; sie stehen heute im Louvre. Der Rest findet sich in einer Grotte des Giardino Boboli zu Florenz: ungefüge Blöcke, kaum mit den ersten Regungen des Lebens. Nur der einzige Moses ist ganz vollendet. Ursprünglich gedacht als eine Figur unter vielen, sitzt er heute als das erhabene Sinnbild des *papa terribile* allein mitten vor dem Grabmal. Das reife Werk des Mannesalters, wie die Schöpfung des David für uns die Art des jungen Michelangelo bezeichnet.

Das frühzeitige Schwanken der Pläne für das Grabmal hat uns das Werk verschafft, das Michelangelo nur widerwillig angriff, das aber doch sein gröfster Ruhm geworden ist: die Deckengemälde der sixtinischen Kapelle. Unsere Zeit besonders, mit ihrem Mangel an plastischem Empfinden steht vor des Künstlers Skulpturen im ganzen ratlos bewundernd, wie vor den vollen Klängen einer fremden Sprache; aber der Erzählung uralter Geschichten an der sixtinischen Decke glaubt sie folgen zu können; dankbar nennt sie gern dies Werk des Künstlers gröfstes.

Die Kapelle ist ein ungegliederter Raum. Auch das schlichte Spiegelgewölbe, das den länglichen Raum überspannt, ist ohne jede Gliederung. Michelangelo bedeckte das Gewölbe mit einer gemalten idealen Architektur und belebte wieder die einzelnen Bauglieder mit bewegten Figuren. Man hat sehr fein bemerkt, wie seine Phantasie erfüllt war von den Schönheiten, die das Julius-Denkmal aufweisen sollte, und wie er nun sozusagen eine Projektion des Denkmals auf die Fläche geben mufste. Da sitzen ringsum die Propheten und Sibyllen zwischen architektonischen Stützen; darüber die prachtvollsten Jünglingsgestalten.

Auch den Ideeninhalt für die Mittelfelder liefs der Papst den Künstler wählen, und dieser nahm die Urgeschichte der Welt und des Menschen zu seinem Vorwurf, den gröfsten Stoff, den die heilige Geschichte bot, zugleich eine Gedankenwelt, die den Platonikern aus der Seele genommen schien: die Schönheit schaffende Liebe. Sündenfall und Schuld wiesen ihn dann auf die Erlösung, und als Binde-

glieder erschienen rings in den Zwickeln und Lünetten die Vorfahren des Heilands, einfache Gruppen von Menschen in stiller Erwartung. Sie alle lassen ebenso wie der rhythmische Bau der gemalten Architektur die Hauptstücke nur um so stärker heraustreten. Das ganze reiche Rahmenwerk ist wie eine ungeheure Instrumentation mit einem lebendigen Chor, — immer wieder verstummend vor der einfach feierlichen Erzählung der führenden Mittelbilder.

iese beginnt mit dem ersten Aufschweben des allmächtigen Gottes zur Schöpfungsthat; — mit seiner Bewegung der Arme scheidet er das Licht von der Finsternis. In dem gröfseren zweiten Felde stellt der Herr die grofsen Leuchten in ihre Bahnen ein, die Sonne und den Mond, beide gleichzeitig berührend, die Sonne mit der Rechten, mit der Linken den Mond. Der Herr scheint dadurch erst recht auf den Beschauer zuzuschweben. Aber noch auf demselben Bild sieht man den Schöpfer wieder in die Tiefen des Weltalls zurückeilen; er segnet nur im Fluge noch die Erde, damit sie sich mit Bäumen und Kräutern bedecke. Die kunstvolle Verkürzung des Schwebenden wurde von den Zeitgenossen ganz besonders bewundert.

chon umgiebt den Herrn ein Chor von Engeln; er ruht über den Gewässern und befiehlt ihnen alle Arten von Tieren ihres Elements hervorzubringen. Dann folgt die unvergleichliche Erschaffung des ersten Menschen. Durch die Berührung seines Fingers läfst Gott das Leben und die Seele in den Menschen einströmen und der erwachende Mensch regt sich zur ersten schweren Bewegung. Die nächste Scene ist ganz auf die Erde versetzt. Zur Erschaffung

des Weibes aus der Seite des Adam wandelt der Herr auf dem Boden des Paradieses. Er ruft das Weib empor und sie neigt sich ihm mit vorgestreckten Händen, so dafs es (wie Condivi sagt), zugleich scheint, als danke sie ihm und als segne Gott sie.

Die Verführung, der Anfang aller Sünde, und die Vertreibung aus dem Paradiese bilden das letzte Bild in dem grofsen Mafsstab der Figuren, — oder vielmehr das erste, denn die Bilder sind in umgekehrter Reihenfolge gemalt. Die übrigen drei weisen reichere Scenen auf mit einer Menge von Figuren. Das gröfsere Mittelfeld, die Sündflut, begleitet von zwei kleineren mit Episoden aus dem Leben Noahs: sein Dankopfer und seine Trunkenheit mit dem ungleichen Verhalten seiner Söhne.

Die Fortsetzung zu dem Gedankengang des Mittelfeldes geben zunächst die vier Zwickelbilder in den Ecken: die wunderbaren Thaten, durch die Jehovah das auserwählte Volk Israel hat schützen lassen. Da erblickt man die Heilung des Volkes durch die eherne Schlange, die Tötung Goliaths durch David, die Heldenthat der Judith und die Bestrafung Hamans; mehrere Scenen auf dem letzten Bilde kühn vereinigt: Haman am Tisch mit Esther und dem Könige, Mardochai vom Könige geehrt und in der Mitte Haman ans Kreuz geschlagen, noch geschüttelt von seiner Schuld.

Nebenher gehen die Vorfahren Christi und die Sibyllen und Propheten, beide auf die Verheifsung und Erlösung vorweisend. Die Sibyllen und Propheten bedürfen keines Wortes der Erläuterung. Sie reifsen den Beschauer hin durch ihre Schönheit und durch die Pracht ihrer Bewegungen.

Sie sind erfüllt von Gedanken. Von der mächtigsten dieser Figuren, dem Jeremias, bemerkt schon Vasari: »Er läfst das Haupt sinken, doch so, dafs man sehr wohl die Trauer, die Sorgen, die Gedanken und Schmerzen darin liest, die sein Volk ihm erweckte«, — es ist eine rechte Herzensfigur des Michelangelo.

Man kennt das Wort Goethes, das er zum 2. Dezember 1786 nach dem Besuch der sixtinischen Kapelle in sein Tagebuch eintrug: »Ich bin in dem Augenblicke so für Michelangelo eingenommen, dafs mir nicht einmal die Natur auf ihn schmeckt, da ich sie doch nicht mit so grofsen Augen, wie er, sehen kann.« Wer unter den Zeitgenossen hat wohl die ganze Gröfse des Werkes aufzunehmen vermocht? Vielleicht der hochsinnige Besteller, Julius II.? Er überlebte die Vollendung nur um ein Jahr.

Durch Leo X. wurde Michelangelo wieder für Florenz beschäftigt. Zunächst wünschte der Papst die Fassade der Familienkirche San Lorenzo von Michelangelo geschaffen. Der Meister konnte hier einem Werk seines grofsen Landsmannes Brunellesco den letzten Dienst erweisen, wie er es mit der Laterne der Domkuppel in der That gethan hat. 1516 war der Plan für die Fassade entworfen. Michelangelo fertigte ein Modell, sogar die Fundamente wurden eingelassen; aber dann blieb die Sache wieder liegen.

Ein neuer Plan tauchte auf. Als im Jahre 1519 der jüngste direkte Nachkomme des Cosimo Medici, der wieder den Namen Lorenzo trug, gestorben war, wünschten die Medici eine neue Grabkapelle. Die Eltern Cosimos ruhten in der Sakristei;

hier hatten auch Pietro und Giovanni, seine Söhne, ein Grabmal erhalten durch Lorenzo Magnifico. Der alte Cosimo selbst lag in der Gruft vor dem Hochaltare in der Kirche. Für die jüngeren Medicäer, Lorenzo und seine Söhne, hatte die Zeit bislang die Herstellung von Denkmälern nicht gestattet. Nun starb auch noch der mediceische Papst, Leo X. Die Idee der Grabkapelle wurde lebhaft aufgenommen, und Michelangelo begann in der That zu bauen und zu meiſseln.

In den zwanziger Jahren lebte er mit dieser Arbeit ganz beschäftigt dauernd in Florenz. Er nahm wieder teil an den Geschicken seiner Vaterstadt. Die unvollendete Büste mit dem Namen Brutus wird in diese Zeit gesetzt und durch eine jüngere Beischrift sogar mit dem politischen Leben in Verbindung gebracht. Im spanischen Kriege von 1527 proklamierte Florenz zum zweiten Male die Freiheit. Als die Stadt bedroht wurde, übernahm Michelangelo einen Anteil an der Verteidigung der Auſsenwerke. Es war vergebens. Die Spanier eroberten die Stadt und führten endgültig das Haus Medici zurück; diesmal einen Bastard des Hauses, Alessandro, der zuerst den Herzogstitel annahm. Michelangelo war geflohen; er fühlte sich in Dantes Lage und klagte in schmerzlichen Tönen über das neue Regiment in seiner Vaterstadt. Man hatte so viel Einsicht, ihn zu begnadigen, aber der Künstler mied seitdem die Stadt, so gut es ging.

Das groſse Werk, das Michelangelo vor und nach der Katastrophe unter dem Pontifikate des mediceischen Papstes Clemens VII. zu Florenz geschaffen hat, ist die sogenannte neue

Sakristei von San Lorenzo mit den Denkmälern des Giuliano Medici und des jüngeren Lorenzo. Das Ganze war ungleich prächtiger gedacht; ausgeführt sind nur diese beiden Grabstätten zweier wenig bedeutender Menschen. Die Beschreibung ist rasch gegeben. Die Kapelle ist ein viereckiger hoher Raum, mit einer Dekoration von schwarzgrauem Sandstein und weifsem Marmor bekleidet. Gegen einander über stehen da die Denkmäler. An der dritten Seite, in einem überkuppelten Anbau, der Altar; an der vierten, auf einem Postament noch drei Figuren, darunter die sogenannte mediceische Madonna des Michelangelo. Die Grabdenkmäler sind entgegen dem Herkommen geteilt. Der Verstorbene ist in sitzender Figur dargestellt, und diese Figur ist in eine Wandnische eingesetzt. Vor ihr steht der Sarkophag mit je einer männlichen und weiblichen Gestalt; elementare Wesen; man nennt das eine Paar Tag und Nacht, das andere Morgenfrühe und Dämmerung. Eben diese unbenannten Gestalten sind die reinsten Schöpfungen der Phantasie des tiefsinnigen Künstlers. Was er uns zu sagen hat, ist in ihnen beschlossen.

Als Michelangelo von diesen Werken und von seiner Vaterstadt Abschied nahm, war er ein angehender Sechziger. Gleichwohl begann er unter Paul III. zu Rom ein neues grofses Werk, das jüngste Gericht an der Altarwand der sixtinischen Kapelle. Gleichzeitig wurde er der Leiter des Baues der Peterskirche. Als Julius III. im Jahre 1550 den Thron bestieg, war Michelangelo schon 76 Jahre alt. Aber er erlebte noch dessen Nach-

folger Marcellus, auch noch Paul IV., aus dem Hause Caraffa, und Pius IV. Er sah unter diesen Päpsten schon die Gegenreformation zum Kampfe rüsten.

er alte Mann ist zunehmend vereinsamt. Er begann sich eine Gruppe zu meifseln für das eigene Grab: eine Kreuzabnahme. Unfertig, wie er sie liefs, steht sie jetzt im Dome von Florenz unter der Kuppel, hinter dem Hochaltare. Als Michelangelo am 18. Februar 1564, neunzigjährig, starb, hatte er aufser einem alten Diener nur den Daniele da Volterra und den früh geliebten Tommaso Cavalieri um sich; sein Arzt sandte die Kunde von dem Tode nach Florenz. In Santa Croce, dem Mausoleum der grofsen Florentiner, haben die Landsleute den Künstler beigesetzt.

iebe, die an Schönheit sich entzündete, erfüllte Michelangelo als seine höchste Kraft in allen seinen Lebensaltern. Aber seiner Seele antwortete nie eine andere in gleicher Stärke und in gleichgestimmten Tönen. Mädchen- und Frauenliebe hat er niemals voll genossen. In seinen Mannesjahren liebte er die männliche Schönheit des Jünglings mit der reinsten Leidenschaft[166], aber die Leiden der Liebe blieben ihm auch hier nicht erspart. Seine Sonette und Madrigale wissen schmerzlich davon zu klagen. »Es kann nicht sein, dafs diese heiligen Augen den meinen das je entnehmen, was ich an ihnen mit Entzücken sehe,«

Esser non può già mai che gli occhi santi
prendan de' miei, come di lor, diletto.[167]

So ist sein Los beklagenswert. Er hadert mit dem Leben. Er fühlt, daſs mehr als anderen ihm zu leiden bestimmt sei. Es erinnert unmittelbar an ein Sonett Petrarcas, wenn Michelangelo in Klagen ausbricht über die Nacht, die allen Ruhe bringt, nur seine brennende Glut nicht lindert[168]:

Sol io ardendo all' ombra mi rimango
quando' l sol de suo' razzi 'l mondo spoglia.
Ogn' altro per piacere, et io per doglia
prostrato in terra mi lamento e piango.

Er hält an —; sein unendliches Begehren findet ja doch nie Befriedigung. Er huldigt einem Dämon, der ein eitles Nichts ist, und versündigt sich an seinem Gotte. Aus dem tiefsten Schmerz und Überdruſs heraus erheben sich die Gedanken zu Gott.

Da kreuzt die Bahn des unglücklichen Mannes Vittoria Colonna, die hochsinnige Wittwe des Pescara.[169] Die Marchesa ist schön und ihre Art ist edel. Man gedenkt ganz unwillkürlich der Forderungen des Cortegiano an den Edelmann. Sie hat ein schweres Leben hinter sich, und aus Entsagung hat sie den Weg zu gläubiger Zuversicht gefunden. Ihr Herz ist ruhig, aber *Amore* lebt wie ehedem in ihren geistlichen Gedichten. Sie hat Verstand und liebt den Austausch der Gedanken, aber ihre Stimmung wird getragen von *Amore*, der in ihr wirkt. Sie wurde für Michelangelo, wie er später schrieb, *uno grande amico*.[170] Sie tauschen Gedichte und Kunstwerke, und das tiefe Wissen der Frau von der göttlichen Gerechtigkeit giebt dem Künstler und Dichter zuerst die Ruhe. Er glaubt unter ihrer Führung nicht mehr zurückzukehren zu den früheren »Verirrungen«; er wehrt *Amore* ab[171]:

Noch einmal spannst du gegen mich den Bogen?
Laſs ab! Die Zeiten sind nicht mehr die alten,
und lies in meiner Stirne tiefen Falten,
daſs jene Glut von ehedem verflogen.
Ja, stürmte die noch! Wären die Gedanken
noch ungezäumte Rosse, unbeschrieben
die heitre Stirn, und wären fort geblieben
die Schleier, die mir vor die Augen sanken,
da wär' ich noch ein Ziel für deine Blicke.

Aber es ist nur eine neue Form, in der *Amore* sich des Künstlerherzens bemächtigt hat. Man lese nur jenes Sonett an Vittoria Colonna, in dem der Künstler so unvergleichlich von der künstlerischen Arbeit Rechenschaft giebt und in den Bildern des Gestaltens der schönen Frau zu huldigen sucht:

Von eines Menschen Form den Geist erfüllt,
beginnt, was vor den innern Blick getreten,
der Künstler erst als ein Modell zu kneten
in schlechtem Thon, der kaum die Form enthüllt.

Doch dann in Marmor, langsam, Schlag auf Schlag,
lockt die Gestalt der Meiſsel aus dem Steine,
damit sie rein, wie er gewollt, erscheine;
und neu beseelt erblickt sie so den Tag.

So ich, wie ich zuerst war, nur mein eigen
Modell; durch dich erst, Herrin, neu geartet,
in höherer Vollendung mich zu zeigen.

Bald gabst du zu, was fehlt, dann wieder waltest
du scharf wie Feilen: aber was erwartet
mein wildes Herz, wenn du das umgestaltest?

Ganz ruhig werden konnte diese Seele nie. Es giebt einen Michelangelo, der mit den Freunden zechte und tafelte, sich der Gesellschaft nicht entzog und aufgeräumt sein konnte. Aber in der Tiefe zehrte unablässig die Leidenschaft an diesem prometheischen Manne. Der Schmerz hat ihn nie verlassen. Er fand

nur immer neuen Anlaſs zur Äuſserung. Einst hatte ihn das Schicksal seiner Heimat tief bewegt und angeregt zu klagenden Sonetten. Aber das schwerste blieb doch das Gefühl der Einsamkeit, das ihn immer wieder übermannte; gewaltig schmerzlich rangen sich die Abbilder seiner düstern Phantasie aus seiner Seele los. Im Jeremias scheint er sich zu spiegeln. Noch reiner drücken seine Gedanken aus die ruhenden Gestalten der Mediceergräber. Über die Nacht sollte er einmal veranlaſst werden, sich auch poetisch auszulassen. Es war in den schlimmsten Zeiten von Florenz, als Giovan Battista Strozzi mit einer Anspielung auf den Namen des Michelangelo zu dem Bilde der Nacht dichtete:

Die Nacht, die du in süſsem Schlummer hier
erblickst, ihr hat ein Engel Form gegeben
aus Stein. — Doch weil sie schläft, drum hat sie Leben,
wenn du nicht glaubst, ruf' ihr, sie spricht zu dir!

Und Michelangelo antwortete darauf am nächsten Tage im Sinne der Nacht:

O lieb ist mir der Schlaf! Noch lieber Steines Kälte,
so lange Schmach und bittrer Jammer währen.
Nichts seh'n, nichts hören, ist mein ganz Begehren,
so wecke mich nicht auf, — o rede leise!
Però non mi destar, deh parla basso.

Das Unglück von Florenz giebt nur den Inhalt. Die Seelenstimmung ist keine andere als in den anderen Werken Michelangelos. Die Schwere eines übermenschlichen Bewuſstseins tragen alle seine Gestalten. Der jugendliche Ausdruck dieser Stimmung ist schon im David gegeben, — in den Propheten und Sibyllen der sixtinischen Decke ist sie gedankenvoll variiert. Auch der Adam will nicht

erwachen zu frohem genufsreichen Dasein. Und Gott Vater, der ihm das Leben gab, schwebt durch die Unendlichkeit, als wolle er nur eine Welt der Sorgen und der Gedanken schaffen. Bild für Bild folgt gleich auf die Erschaffung auch die Sünde und alle Not der Welt. Am Ende der Kapelle steht das jüngste Gericht mit dem furchtbaren Niedersinken der Verdammten in die Tiefe. Die Engel, die den Weltenrichter umgeben, tragen seine Marterwerkzeuge, und die Heiligen des Himmels sind keine jubelnden Chöre wie auf den Bildern des Fra Angelico; sie stellen sich dar als die Scharen der Märtyrer, die laut verkünden: »Mit Blut und Leibesnot haben wir unser Geschick vollendet.«

Damit ist Michelangelo selbst aus der Renaissance hinausgewachsen. Die Not und den Jammer der Welt, die Schuld und die grofse Gerechtigkeit hat die Renaissance nie so empfunden. Man mufs auf Dante zurückgreifen, um die gleiche Stimmung zu vernehmen.

In Michelangelo sind die Jahrhunderte verbunden. Die Renaissance hat das schöne Bild des klassischen Menschen zurückgewonnen; nun stellt Michelangelo in diesem Menschen die heiligen Gedanken des Mittelalters dar und die einfach grofse Offenbarung des alten Testamentes.

Quella antica purezza e dantesca gravità,

antike Schönheit und den Tiefsinn Dantes, rühmt der Florentiner Varchi einem Werke des Michelangelo nach.[172] Besser ist das Wesen seiner Kunst nie ausgedrückt. Einmal in aller Geschichte geht hier die Gröfse der Gedanken und der Form zusammen.

In Michelangelo hat das Wissen von der Welt tief gewurzelt. Er hat sich nicht umsonst die Schöpfungsgeschichte als Stoff gewählt für die sixtinische Decke, nicht umsonst den ersten grofsen Gottesgelehrten, dem der Herr selbst die Offenbarung eingegeben, mit solcher Teilnahme gestaltet. Rings um seine Darstellung vom Ursprung der Welt und des Menschen sind die Sibyllen und Propheten angeordnet, — die Seher und Denker, die den weiten Zusammenhang der menschlichen Dinge ahnen.

DAS ENDE DER RENAISSANCE.

Alles geschichtliche Leben wird bestimmt durch den Kampf um die Macht. Wer die Macht besitzt, der kann die Kultur heranziehen und beschützen, ihm dienen alle Kräfte, auch das Talent, sogar die Schönheit. Die Macht in Italien besaſsen zu Anfang des XVI. Jahrhunderts die Päpste. Seit sie die Medici zurückgeführt hatten, beherrschten sie das Land. Ihr Hof zu Rom war das Abbild ihrer Macht. Die übrigen Herrschaften der Renaissance waren zurückgegangen. An Vielgestaltigkeit hatte diese Kultur eingebüſst, aber dafür waren die Kräfte zusammengenommen, und die letzte Blüte der Kultur war doch die glänzendste.

Es ist nicht abzusehen, warum diese Kultur in sich hätte zerfallen sollen. Doch ist die Frage historisch nicht ausgetragen, denn ehe noch ein Nachlassen der inneren Kräfte hätte bemerkt werden können, haben weitgreifende Umgestaltungen der europäischen Verhältnisse den Ruin der italienischen Kultur herbeigeführt. Nicht die Verschiebungen des Welthandels waren das Entscheidende, noch auch die Erstarkung der nordeuropäischen Geldwirtschaft. Lange bevor diese wirtschaftlichen Ver-

änderungen recht zur Wirkung kommen konnten, haben härtere Schläge die italienischen Staaten unmittelbar getroffen. Wir müssen eine weitere Aussicht gewinnen.[173]

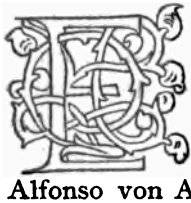
Alle europäischen Staaten hatten vom Ende des XIII. bis zum Ende des XV. Jahrhunderts soviel mit sich selbst zu thun, dafs ein erheblich störendes oder förderndes Übergreifen in fremde Interessen vermieden blieb. Gegen Ende des XV. Jahrhunderts aber hatten sie alles verarbeitet; sie nahmen nacheinander in entscheidender Weise wieder teil an der allgemeinen Politik.

Die Spanier hatten in der Zwischenzeit ihren letzten Kampf gegen die moslemitischen Moriskos erfolgreich durchgeführt, in »ununterbrochener Kreuzzugsstimmung«. Kriegerische Lorbeeren im Dienste des Glaubens, das wurde der höchste Ehrgeiz des Spaniers. Als Abschlufs der immer stärkeren Konzentration der Kräfte erscheint die Verbindung Ferdinands von Aragon mit Isabella von Castilien (1469); der spanische Einheitsstaat war damit vorbereitet; der Enkel der Catholicos, Karl (V.), hat die Alleinherrschaft angetreten, ein Königtum der Rechtgläubigkeit. Schon vorher (1492) war mit Granada der letzte Rest der maurischen Macht gefallen, und in demselben Jahre hatte sich für das spanische Königtum ein neuer Weltteil aus dem Ocean erhoben. Der kriegerische, gottbegnadete Spanier erfüllte sich mit mafslosem Stolz. Auch in Europa verlangte ihn nach der ersten Stimme.

Unterdessen war in Frankreich der mehr als hundertjährige Krieg um die Krone zwischen den Valois und den Königen von England zu

Ende gekommen (um 1450). Das französische Königtum erhob sich rasch zur alten Macht. Es stärkte sich im Lande durch die neuen Mittel des Fürstentums: Geld und Soldaten. Es mehrte die Territorien; und als im Jahre 1481 das Haus Anjou ausstarb, erbte das französische Königtum aufser namhaften Provinzen auch auswärtige Interessen, den Anspruch auf Neapel.

eutschland schien in Ohnmacht zu verkommen. Allein, während das alte Reich als Ganzes zum Schatten wurde, erstarkten die Territorien. Das österreichische Fürstentum kam gewaltig auf; durch die burgundische Erbschaft erhielt es Händel mit Frankreich; mit seinen Erblanden berührte es Oberitalien. Aber von unendlich viel gröfserer Bedeutung für die ganze Welt wurde Deutschland durch die mächtig anschwellende religiöse Bewegung. Während die italienische Renaissance ihre Sonnenhöhe in dem päpstlichen Rom erreichte, waren die Deutschen daran, die werbende Macht des reinen Evangeliums in die Geschichte einzuholen und der Macht des Papsttums den Krieg zu erklären.



rnstliche Verwicklungen zwischen den europäischen Mächten gab es zuerst in Neapel und Mailand. Später sollte auch Mittelitalien getroffen werden. In Neapel hatte einstmals (1442) der grofse Alfonso von Aragon den entsetzlichen Zuständen des angiovinisch-ungarischen Regiments ein Ende gemacht. Er hatte dann selbst seine Residenz dort aufgeschlagen und jenen Hof gehalten, dem Lorenzo Valla und zahlreiche geringere Humanisten Glanz gegeben haben. Nach ihm herrschte dort eine Neben-

linie, aber diese entartete so rasch, daſs Karl VIII. von Frankreich auf Grund der angiovinischen Ansprüche es wagen konnte, ihr die Herrschaft zu entreiſsen. Wir kennen den Eindruck, den sein Zug durch Italien auf die Menschen der Renaissance gemacht hat; sie zeigten sich dem ersten fremden Eingriff gegenüber völlig fassungslos. In Florenz staunte man den Einfall der Franzosen wie ein elementares Ereignis an und horchte auf Savonarola, der die Zeichen Gottes deutete. Auch Papst Alexander VI. wuſste sich nicht zu verhalten gegen den König von Frankreich. Neapel selbst fiel ohne weiteres in die Hände der Franzosen.

Aber die spanischen Waffen haben die Franzosen langsam wieder verdrängt. Im Jahre 1496 wuſsten sie die letzten französischen Besatzungen zum Weichen zu bringen. Nochmals rechnete Ludwig XII. von Frankreich auf den Erwerb Neapels, aber auch er muſste (1503) den Besitz den Spaniern überlassen. Nur der Anspruch blieb den Franzosen und der Ärger über die getäuschten Hoffnungen.

Während um Neapel noch gestritten wurde, war ein neues Kampfobjekt in Mailand erstanden. Hier war dem alten Hause der Visconti die Condottieren-Familie der Sforza gefolgt (1450). Erst nach langen Jahren (1498) erhob Ludwig XII. von Frankreich Erbansprüche als Verwandter einer Visconti. Er verbündete sich mit Venedig, um das Land zu teilen. Schon im Herbst 1499 hatte er sein Ziel erreicht, — vor einer gröſseren Macht sank hier wie in Neapel die Herrlichkeit eines noch so klugen und reichen Renaissancefürsten in nichts zusammen. Lodovico il

Moro versuchte im nächsten Jahre mit Hilfe der Schweizer zurückzukehren, aber er wurde nochmals geschlagen und gefangen nach Frankreich abgeführt. Sein glänzender Hof zerstreute sich in alle Winde. Lionardo da Vinci ging eine Zeitlang nach Florenz zurück; die beiden Baumeister Fra Giocondo von Verona und Bramante aus Urbino eilten nach Rom. Bramante begann dort seine Paläste zu bauen.

Die Franzosen hatten in Mailand mehr Glück als in Neapel. Wohin sich die Ideen richteten, wurde beim Einzuge Ludwigs XII. (1507) offenbar; da gab es »aufser dem unvermeidlichen Wagen mit Tugenden auch ein lebendes Bild: Juppiter, Mars und eine von einem grofsen Netz umgebene Italia, ein Bild für das ganz dem Willen des Königs sich ergebende Land.«[174] Freilich hat Julius II., der seinerseits gleichfalls italienische Politik trieb, die Franzosen im Bunde mit Venedig wieder verdrängt. Aber der neue ehrgeizige König Franz von Angoulême begründete gleich nach seiner Thronbesteigung (1515) seinen persönlichen Ruhm und seine politische Stellung durch den glänzenden Sieg bei Marignano. Er gewann das Herzogtum Mailand für seine Krone zurück; zugleich erzwang er sich die Freundschaft des neuen Papstes Leo X. im Konkordat von Bologna (1516). Der französischen Kultur aber brachten der König und sein Gefolge von ihrem Aufenthalte in Italien Anregungen mit, die es gestatten von diesen Tagen die Anfänge der später so bedeutsamen Renaissance in Frankreich zu datieren.

Frankreich herrschte in Mailand, Spanien in Neapel. Nicht lange nachher begannen die beiden Grofsmächte ihr Ringen miteinander.

Der erste und gröfste Anlafs ihres Streites entstand in Deutschland; er zog auch die Deutschen mit ins Treffen. Ausgefochten aber wurde der Kampf auf dem Boden und auf Kosten Italiens.

Nach dem Tode des alten Habsburgers Maximilian (1519) mufste wieder ein deutscher König gewählt werden. Ihm kam mit dem römischen Kaisertum staatsrechtlich noch immer eine Autorität im oberen Italien zu. Als Rivalen bei der Bewerbung standen sich Frankreich und Spanien gegenüber; Karl von Spanien hatte nicht minder den Ehrgeiz, die höchste Würde der Christenheit zu erringen, als Franz von Frankreich; beide dachten auch an Italien. Der König von Spanien siegte. Als Habsburger, als Enkel Maximilians gewann er dem Könige von Frankreich den Rang ab, nicht zum wenigsten deshalb, weil für jenen der viel verhafste Papst gesprochen hatte. Die Macht des neuen kaiserlichen Königs von Spanien und Deutschland schien erdrückend; sie umschlofs Frankreich und die italienischen Staaten von allen Seiten. Nicht nur das. In die Heere des Königs von Spanien traten jetzt auch deutsche Landsknechte ein, deren Gesinnung in schweren Tagen für das päpstliche Rom verhängnisvoll werden sollte.

Die spanische Macht war im Aufsteigen. Man kennt den Haupterfolg der ersten Phase des Krieges mit Frankreich. König Franz wird, fast schon Sieger, durch eine plötzliche Wendung in der Schlacht von Pavia gefangen genommen und zum Kaiser nach Spanien abgeführt (1525). Der junge spanische Kaiser hörte zu Madrid die Botschaft schweigend an; dann stürzte er in sein Schlafgemach,

warf sich vor dem Bilde der Madonna nieder zum Dankgebet.

Nun waren die italienischen Staaten von den Spaniern erst recht umklammert. Die italienischen Patrioten sahen das nationale Unglück mit einem Schlage ganz deutlich. Der Aufruf gegen die spanischen Barbaren bringt einige Bewegung und einigen Zusammenschluſs in diese Staaten, die sich bis dahin immer nur unter einander bekämpft hatten; eben deshalb aber ist das gröſste Miſstrauen vorhanden und die Meinungen gehen völlig auseinander. Immerhin kommt es zur Aktion. Das diplomatische Spiel hat uns ein Meister der Historie in der »Verschwörung des Pescara« erzählt. Auch Clemens VII., der neue mediceische Papst, thut leidenschaftlich mit zur Sache. Dem Kaiser bleibt das Getriebe nicht verborgen; er warnt; er läſst gegen den Papst eine wuchtige Erklärung ergehen — vergebens. Die Italiener wollen die Spanier mit Hilfe der Franzosen verderben oder verjagen. Wie in den Zeiten der Hohenstaufen steht wieder ein Papst an der Spitze der Italiener gegen die Barbaren. Ihr Plan ist gut, — aber die Ausführung läſst zu wünschen. Es rächt sich bitter, daſs man die Kriegführung seit mehr als einem Jahrhundert den Condottieri und ihren geworbenen Söldnern überlassen hatte, die viel Geld verdienten, sich aber nur sehr vorsichtig schlugen.

Das Unglück wollte es zudem, daſs eben damals das mächtige kaiserliche Heer in der Lombardei ohne Bezahlung lagerte. Dieses Heer geriet von Tag zu Tag in eine immer wildere Stimmung; die Not und die Entbehrung, die man litt,

legte man dem Papst zur Last, in dem man des Kaisers gröfsten Feind erblickte, und diese Erregung wurde noch geschürt, als Georg von Frundsberg 11000 deutsche Landsknechte zuführte, in denen mit einer Ahnung vom Evangelium vor allem der weitverbreitete deutsche Priesterhafs lebte. In Deutschland kannte man Rom nicht als die lichte Stätte der Renaissance, sondern nur als das verruchte gleifsende Babel. So entstand in dem kaiserlichen Heere aus den widersprechendsten Regungen der Kaisertreue, des spanischen Stolzes, der evangelischen Leidenschaft, aus Entbehrung, Hunger und Not, aus Habgier und Beutelust die allgemeine Richtung gegen das reiche und lasterhafte Rom.

ie Knechte drängten ihre Führer vorwärts auf Rom. Die Führer sträubten sich. Eine Zeit lang half der Herzog von Ferrara mit Geld aus; es reichte nicht für lange. Die Soldaten meutern. Frundsberg vermag seiner eigenen Mannschaft nicht mehr Herr zu werden; vom Schlage getroffen, schleppt er sich todkrank nach Deutschland. Seine Knechte bewegen sich vorwärts auf Rom. Die Spanier haben ihren vornehmsten Führer Pescara längst verloren. Nur Karl von Bourbon ist noch beim Heere als kaiserlicher General. Die Massen drängen ihn mit fort. Zu Anfang Mai des Jahres 1527 nähert sich das Heer der ewigen Stadt.

er Feldherr der Liga, ein Herzog von Urbino, zögert und bleibt zurück; — nochmals bemerkt man, wie die Menschen der Renaissance starr vor Schrecken und Bewunderung das elementare Ereignis sich vollziehen sehen. Am 5. Mai lagen die kaiserlichen Truppen vor Rom. Am 6. be-

ginnt der Sturm frühmorgens mit ungeheuerer Heftigkeit. Bourbon fällt unter den ersten auf der Sturmleiter. Nun tobt sich das führerlose Heer aus. Man bricht in die Stadt ein, belagert den Papst in der Engelsburg, treibt den tollsten Schabernack mit Klerikern und Kardinälen, — schliefslich mufs auch der Papst selbst kapitulieren. Ein kaiserlicher Gesandter, Gattinara, erbat sich in Madrid Instruktion, ob man den apostolischen Stuhl bestehen lassen solle.[175]

Das war der *Sacco di Roma*, den man das Ende der Renaissance nennt, — eine zusammenfassende Bezeichnung[176]: das Ereignis war das furchtbarste in dieser ganzen Reihe von Kämpfen und Machtverschiebungen, in denen der Geist der Renaissance verscheucht oder umgewandelt wurde. Nicht blos Rom sollte so unmittelbar getroffen werden. Mit Frankreich hatte der Kaiser Frieden geschlossen. Auch mit dem Papst verständigte er sich wieder nach einigen Verhandlungen; die Kosten trug die Republik Florenz. Dort war eben erst die Freiheit erneuert worden, zum grofsen Ärger des mediceischen Papstes. Nun bot Clemens VII. dem Kaiser alles, was der Sieger nur wünschte; seine bescheidene Gegenforderung war die Restauration seines Hauses zu Florenz. Die Stadt sträubte sich und wehrte sich noch einmal heldenmütig gegen die spanische Belagerung, aber am 12. August 1530 mufste auch Florenz kapitulieren. Der Herzog Alessandro Medici zog in die Stadt ein; der Kaiser gab ihm seine natürliche Tochter Margarete zur Gemahlin. So herrschte der spanische Kaiser mittelbar oder unmittelbar in Neapel und Mailand, in Florenz und in Rom.

Die Einfälle der Fremden in Italien haben die italienische Kultur zuerst gestört, die spanischen Waffen haben sie verwüstet; in ihrem Gefolge zog der spanische Geist ein, der sie im innersten umgestaltete. Wie empfand man das alles? Das Vergehen der Renaissance fesselt uns vielleicht am stärksten. Florenz und Rom verhalten sich sehr ungleich.

Die Päpste haben sich noch oft gegen den Druck der spanischen Macht offen oder im Stillen aufgelehnt. Nach Clemens VII. wünschte Paul III. noch einmal das Glück seines Hauses Farnese in kleinen Fürstentümern zu machen, nötigenfalls gegen den Kaiser; es ist noch zu erregten Auftritten gekommen zwischen den kaiserlichen und päpstlichen Politikern, allein die Päpste haben mit ihren politischen Unarten den Gang der Dinge nicht mehr aufgehalten. Unmerklich verfielen sie mit ihrem Hof und ihren Theologen dem spanischen Geiste. Es dauert nicht lange, und Rom hat wieder die Führung. Das Papsttum legte nur den Fürstenmantel der Renaissance ab und nahm wieder priesterliche Gewänder an, um aufs neue zu herrschen.

Florenz dagegen geht unter mit Würde; zuletzt noch Bewunderung erregend durch die alte Schärfe des Verstandes und die Gröfse des Empfindens. Die grofse Naturforscherin endet wie ein Arzt, der seine Krankheit kennt und sorgfältig beschreibt. Zwei Florentiner, Niccolo Machiavelli und Francesco Guicciardini haben den traurigen Prozefs des Vergehens mit erlebt. Sie haben aus der Fülle der Beobachtungen viel politische Weisheit

geschöpft und sind darüber die Begründer der historisch-politischen Wissenschaft geworden.

Niccolo Machiavelli [1469—1527] tritt in den Zeiten der Republik, nach dem Ende Savonarolas zuerst als höherer Beamter auf.[177] Er hält in der Staatskanzlei die Traditionen der grofsen Humanisten fest, läfst sich aber auch weit hinaustreiben in die politische Welt als Diplomat. Wir sehen ihn mehrmals als Gesandter nach Frankreich gehen; er kommt in die Nähe des Cesare Borgia und des Papstes Julius. Überall lernt er aus der Geschichte, die er studiert, und aus dem Leben, das ihn umgiebt; er zuerst setzt die beiden Erkenntnisquellen in das rechte Verhältnis zu einander. Dabei ist er ein Schriftsteller von unerreichter Präzision und Schönheit. Seine frühen Denkschriften über politische Dinge sind so durchsichtig, wie seine Komödien und Gedichte gefällig. Er schrieb auch einmal Politik in Versen. Im Jahre 1504 waren zehn Jahre verflossen seit dem ersten Einfall der Franzosen in Italien. So suchte Machiavelli in seinem *Decennale* die Summe der politischen Erfahrung von zehn Jahren in Terzinen zu fassen. Die oberste Wahrheit, die er gewonnen, ist der Satz: »Die Macht eines Staates liegt in seinen Waffen.« Die Militärmacht mufs unabhängig sein von der Laune der Condottieri, von Lust und Tapferkeit der Söldner. Es giebt nur ein Mittel der Abhilfe; nur im Volksheer liegt das Heil des Staates. »Wenn doch Florenz den Tempel des Mars wieder öffnete!«[178]

Seiner Zeit weit vorauseilend, sucht der kluge Mann seine Lieblingsidee zu verwirklichen. Er gewinnt das Ohr einflufsreicher Florentiner

und erhält den Auftrag zur Aushebung und Bewaffnung seiner *Ordinanza*. Freilich ist sein System nachher nicht weiter entwickelt, nicht einmal ordentlich durchgeführt worden, — doch bleibt der Ruhm von Florenz, auch auf diesem Gebiete der Neuzeit ein frühes Muster gegeben zu haben!

Machiavelli griff weiter. Beobachtung von Land und Leuten kennt die ganze Renaissance. Aber dieser Florentiner strebte in den Zeiten, in denen die grofsen Nationen drohend in den Gesichtskreis seines Vaterlandes traten, zuerst ihre rein politischen Kräfte zu wägen und zu würdigen. Gesandtschaftsreisen führten ihn nach Frankreich und zum Kaiser; so schrieb er ein paar Aufsätze über Deutschland und Frankreich mit vortrefflicher Charakteristik.[179] Er vergleicht auch einmal beide Länder und trifft mit erstaunlicher Sicherheit den Gegensatz der Centralisation in Frankreich, der Zersplitterung in Deutschland, sowohl der Wirtschaft wie der Macht.

Zu seinen grofsen Lebenswerken ist aber Machiavelli nicht im Getriebe der Geschäfte gekommen, sondern in der unfreiwilligen Mufse, in den Jahren nach der Rückkehr der Medici, von 1513 an. Wir erfahren von ihm selbst aus einem Briefe an den Freund Francesco Vettori, wie er da lebt.[180] Erinnerungen an frühere florentiner Zeiten werden bei uns wach. Er hat sich auf sein kleines Landgut bei Florenz zurückgezogen. Dort erhebt er sich tagtäglich mit der Sonne, geht in den Wald und giebt sich mit den Arbeitern ab, die für ihn Holz schlagen. Dann geht's zur Quelle, auch wohl an einen Vogelherd. Stets trägt er etwas zu lesen bei sich: Dante, Petrarca, Tibull, Ovid; — er liest von ihrem Liebes-

leben und erinnert sich an das eigene. Später schlendert er auf der Landstraſse zum Wirtshaus hin, fragt die Passanten nach Neuigkeiten, beobachtet ihre Art und ihre Meinungen. Zu Mittag speist er höchst ärmlich in seinem Hause. Dann kehrt er zum Wirtshaus zurück, spielt eine Partie mit dem Wirt, einem Metzger, einem Müller und zwei Ziegelbrennern; man zankt und schreit um einen Heller, daſs man den Lärm bis nach San Casciano hört. Gegen Abend legt er das schmutzige Werktagskleid ab, »hüllt sich in königliche Gewänder und begiebt sich in die Gesellschaft der groſsen Alten, die ihm freundlich Rede stehen«, unterhält sich mit ihnen und verbringt in dieser Unterhaltung vier volle Stunden in ungetrübter Freude. Darüber vergiſst er allen Kummer, vergiſst die Armut und seine elende Lage, erschrickt nicht mehr vor dem Tode, — er erhebt sich mit seinen Gedanken über die persönliche Wirklichkeit zur allgemeinen.

In diesen Abendstunden entsteht das Buch vom Fürsten, *il Principe* und fast gleichzeitig damit das verwandte Werk der *Discorsi*, der Gedanken zu den ersten Büchern des Livius. In diesen Werken begründete Machiavelli die Politik als Erfahrungswissenschaft. Das Mittelalter war deduktiv verfahren, auch Dante noch in seiner Monarchia. Machiavelli zieht Folgerungen aus dem Vergleich verwandter Ereignisse seiner Erfahrung und der Geschichte. Hören wir die politischen Lehren, die seine Werke verkünden[181]: Das Leben der Staaten wird beherrscht von Persönlichkeiten, — der Staat ist ihr Werk. Die Masse wird getrieben oder folgt, gleichviel ob aus Hoffnung, Furcht oder Hunger.

Persönlichkeiten schaffen die Macht. Allein alles Menschliche ist im Kreislauf begriffen; der Erfolg erzeugt stets grofse Sicherheit, Erschlaffung und Verweichlichung. So sind Griechenland und Italien, einstmals grofs, in Verfall geraten; die deutschen Völker wollen aufstreben. Aber Machiavelli begiebt sich keiner Hoffnung: Auf den Verfall pflegt die Erneuerung zu folgen. Äufseres Mifsgeschick oder neue bedeutende Menschen führen die Völker zur Einfachheit der Sitten und zur Religiosität zurück. Die tüchtige Gesinnung, die Machiavelli unter dieser Religiosität versteht, wird deutlich, wenn man liest, was er sonst über Religion und Kirche zu sagen hat: Die Religion ist ein politisches Mittel, die Ungebildeten zu leiten, und politisch angesehen, ist die heidnische Religion nützlicher als die christliche, da sie den Heroismus fördert, die Liebe zur Freiheit, die Energie des Handelns und den Willen zum Leben erregt, — statt der Verachtung der Welt und des Daseins.

as ist die letzte Phase der Renaissance. »Über den Klassikern ist die Furcht vor dem Tode vergangen«. Der Humanist und Politiker ist in dem Augenblicke bei der selbstherrlichen Freiheit angelangt, in dem die grofsen Künstler wieder den bedeutendsten Begriff von dem Providentiellen errungen hatten. Machiavelli lehrt, der Mensch sei frei, es gebe keinen Eingriff der Vorsehung; auch unter der Laune der Fortuna leide der Mensch nur scheinbar, denn was man gemeinhin so nenne, sei doch nur der Inbegriff menschlicher Schwäche und Thorheit; bei vollendeter Einsicht und Willenskraft könne man sich auch dagegen schützen.

Intelligenz und Thatkraft sind die männlichen Tugenden nach dem Herzen Machiavellis. Er ist doch nur der grofse Sprecher der Renaissance, wenn ihn die Überschätzung dieser Eigenschaften bis zur Verherrlichung des politischen Verbrechertums treibt. Die Welt bedarf der Männer von rücksichtsloser Härte; wer die nicht besitzt, soll vom öffentlichen Leben lassen. Leider, meint er, sind wenige Menschen so geartet, dafs sie entweder ganz gut oder ganz schlecht sein können; sie wählen Mittelwege, die immer schädlich sind; deshalb hat Cesare Borgia bis zu seinem frühen Tode alles erreicht, Pier Soderini seine Vaterstadt an den Rand des Abgrunds gebracht.[182]

So schildert denn Machiavelli das Ideal eines Fürsten mit der durch die Jahrhunderte berüchtigten Nüchternheit im *Principe*. »Ein Fürst soll sich und seinen Staat behaupten; die Mittel dazu sind gleichgültig; die Masse sieht auf den Erfolg; hat er Erfolg, so wird sein Handeln stets lobenswert und gerecht genannt werden; denn es giebt ja doch nur Pöbel in der Welt. Ein Fürst unserer Zeit, den ich nicht nennen will, predigt nie etwas anderes als Frieden und Treue, aber er hafst das eine noch mehr als das andere; wenn er nur eins von beiden je gehalten hätte, so wären ihm Staat und Ehre verloren gegangen.«[183] Von Kunst und Wissenschaften, von edlem Mäcenatentum ist bei dem Fürsten Machiavellis nie die Rede. Sein neues Ideal ist ein rein politisches; aber auf diesem Gebiet ist er der höchsten Leidenschaft und Begeisterung fähig. Der Principe ist später dem jüngeren Lorenzo Medici gewidmet, von dem man noch einmal eine starke

Politik erwartete; so enthält das herrliche Schlufskapitel des Buches die schwungvolle Aufmahnung zur Befreiung Italiens von den Barbaren. Es schliefst mit den Versen Petrarcas:

Virtù contra furore
Prenderà l'arme; e fia 'l combatter corto:
Chè l'antico valore
Negl' italici cor' non è ancor morto —

noch lebt die alte Kraft in den Herzen Italiens!

Es war ganz folgerichtig, dafs sich Machiavelli selbst in den Jahren 1525 bis 27 eifrigst beteiligte an den Bemühungen der Patrioten gegen die Spanier. Es sollte ihm nicht erspart bleiben, dafs er noch das kaiserliche Heer sich gegen Rom wälzen sah; in den trübsten Stimmungen ist er am 22. Juni 1527, bald nach dem Sacco di Roma aus dem Leben geschieden. — Machiavelli wird man den Ehrentitel des letzten freien Bürgers von Florenz nicht vorenthalten. Den Menschen und Denker kann man cynisch nennen; doktrinär war er durch und durch; aber klares Denken und grofse Anschauungen findet man in seinen scharfen Sätzen überall.

Ihm gegenüber repräsentiert Francesco Guicciardini die Überleitung in die neue Zeit.[184] Im Dienste der Päpste ist der florentiner Edelmann reif geworden für den fürstlichen Beamten. Machiavelli verlangt überall ganze und harte Naturen, Guicciardini weifs, dafs man im Leben weiter kommt mit Schmiegsamkeit. »Die Verstellung ist häfslich, aber sie ist sehr viel nützlicher«.[185] An Aufrichtigkeit giebt Guicciardini seinem Landsmanne nichts nach, aber er ist praktischer und verhält sich auch im Leben nach seinen sehr probablen Grundsätzen.

Machiavelli interessiert sich überall für das theoretisch Erstrebenswerte, Guicciardini für das praktisch Erreichbare. Machiavelli ist Charakter und Künstler, Guicciardini der kluge Verwaltungsbeamte. Er trat in den Dienst der Päpste und später in die Regierung des neuen mediceischen Herzogs von Florenz, — obwohl er dessen Regiment verurteilte; aber er hatte auch für dieses Verhalten einen Grundsatz: »Die Pflicht des guten Bürgers erfordert es, wenn die Stadt in die Hände eines Tyrannen fällt, bei diesem Einfluſs zu erstreben, denn es liegt im Interesse der Stadt, daſs ein Tyrann rechtschaffne Leute um sich habe.«

Er kämpft nicht mehr. Er bringt das Opfer kluger Fügsamkeit in allen Lebenslagen. Man hat jetzt oft das Wort aus seinen Ricordi zitiert: »Ich hasse die Herrschsucht und die Habsucht der Priester mehr als irgend einer, — allein ich war nun einmal ein Beamter des Papstes; wäre diese Rücksicht nicht gewesen, ich hätte Martin Luther geliebt wie mich selbst, in der Hoffnung, dieses verbrecherische Wesen der Priester beseitigt zu sehen.« Es ist doch in aller Welt die trübste Resignation, die sich dieses Florentiners bemächtigt hat; er läſst alles gehen.

Seine letzten Jahre (bis 1540) verbrachte Guicciardini auf seiner Villa bei Arcetri, ganz mit Studien beschäftigt. Diesen Jahren verdanken wir sein reifstes Werk, die *Storia d' Italia*. Guicciardini beginnt da, wo Machiavelli seine Geschichte von Florenz abgebrochen hatte, mit dem Tode des Lorenzo Magnifico. Er schildert die entscheidenden Jahre der Krisis der italienischen Kultur von 1492 bis 1534: Das Auftreten Savonarolas, den

Einfall der Franzosen, den Kampf um Neapel, den Kampf um Mailand, das neue Übergewicht des Papsttums, die Restitution der Medici, — schliefslich die letzten Kämpfe zwischen Frankreich und Spanien auf italienischem Boden, den Sacco di Roma und das Ende der Freiheit von Florenz.

Was Machiavelli und Guicciardini schrieben, ist zum erstenmal in Europa die Geschichte der hohen Politik; für sie liegt der Kern der Geschichte in den Überlegungen der vornehmlich handelnden Persönlichkeiten. Vom Volke haben sie eine geringe Meinung, und grofse geistige Strömungen zu verfolgen, war einer späteren Zeit vorbehalten. Aber das Spiel der Politik mit weiter Übersicht und unter kühler Schätzung der realen Potenzen zur Darstellung zu bringen, das haben sie zuerst mit Meisterschaft verstanden. Eine grofse Schule ist ihnen gefolgt bis auf unsere Tage. Tragisch ist nur, dafs diese hohe Art zu schreiben nur noch von dem Ruin und von dem Zusammenbruch der stolzen Herrlichkeiten des eigenen Volkes erzählen konnte.

Von solcher Stimmung ist in Rom sehr wenig zu verspüren. Nachdem sich der päpstliche Hof des höchsten Glanzes der Renaissance bemächtigt hatte, war der italienische Principe auf dem Stuhle Petri zunächst nur leicht aufgeschreckt durch die Kunde von der neuen Macht, die der Name Luthers bei den germanischen Barbaren darstellte. Aber während noch die mediceischen Päpste, und nach ihnen Paul III. Farnese, an den Traditionen italienischer Fürstenpolitik festhielten, strömten schon die neuen

Kräfte aus dem Abendlande nach Rom, um den Geist der Kurie umzugestalten und die Kirche zu retten. Aus Deutschland selbst boten sich übereifrige Theologen an, um mit apostolischem Segen das neue Gift zu bekämpfen. Durch Karl V. wurde ein frommer Niederländer, Adrian von Utrecht, emporgebracht, zum Regenten von Spanien erhoben, um 1522 als Papst nach Rom zu kommen. Seine Regierung war ein vollendeter Mifserfolg, aber Adrian brachte doch zuerst wieder in den Palast des Papstes eine andere Lebensart, eine Ahnung von priesterlichem Gewissen und kirchlichen Interessen. Die Römer der Renaissance waren freilich erbost über den knauserigen Papst, der das Zeitalter Leos X. so jäh unterbrochen hatte; über Adrian wurde noch einmal die volle Schale bittersten Hohnes ausgegossen. Aber der Übermut verging. Nach den Tagen des Sacco di Roma fingen die Humanisten an, sich an der Kurie zu langweilen. Einige machen religiöse Poesien, da das allgemeine Interesse sich langsam diesen Dingen zukehrt; aber diese Poesien sind abgeschmackt; sie bereiten nur die strengere Theologie vor. Und diese Theologie zog ein in das Kollegium der Kardinäle, wie in die Kreise der niederen Kurialen, ganz scholastisch, hochmittelalterlich, aber doch wieder ernst gemeint.

Vor allem entsandte Spanien seine unerschöpflichen Kräfte der Rechtgläubigkeit. Das mittelalterliche Spanien, das die Renaissance zerstört hat, will auch die andern Mächte des modernen Europa zu Paaren treiben. Was wir Gegenreformation nennen, ist spanischer Geist: der Glaubenskampf gegen Mauren, Türken, Indianer und Pro-

testanten. Ein früherer Offizier des Kaisers, Ignatius von Loyola, stellt der Kurie eine Kerntruppe für den geistigen Kampf zur Verfügung; — aber ehe sie noch wirkte, war schon das spanische Schwert des Kaisers gegen die deutschen Protestanten gezückt worden; auf dem Schlachtfelde von Mühlberg träumte der Kaiser von dem Triumph der spanischen Krone und des spanischen Glaubens.

ls sich gegen die spanische Bedrohung neue Mächte des Nordens erhoben, da stärkten sich zur Abwehr nochmals die alten Elemente des Mittelalters. Die Kirche der Gegenreformation erinnerte sich an Inquisition und Verbrennung. Nachzügler der Renaissance, wie Galileo Galilei und Giordano Bruno wurden von ihr getroffen; die grofsen Bücher der Natur und der Geschichte wurden wieder geschlossen. Aus dem Mittelalter und aus der Renaissance hielt die Kirche nur das fest, was ihr diente. Die majestätischen Gotteshäuser des Barock mit ihrem wunderbaren Aufputz und ihren prunkhaften Festen hielten die Augen des Volkes auf die Kirche gerichtet, und noch durch Jahrhunderte beruhte die Stärke der Kirche auf der sinnbethörenden Pracht der Gotteshäuser und des Kultus: ein prächtiges Erbstück aus der Antike, erneuert in der Renaissance.

er Dom von St. Peter hat alle Wandlungen der Renaissance und der Gegenreformation mit erlebt. In seiner Geschichte zieht noch einmal das päpstliche Rom an uns vorüber.[189] Nikolaus V., der erste Renaissancepapst, hatte mit L. B. Alberti

die ersten Pläne gefafst für die Umgestaltung des Borgo und den Neubau von St. Peter. Man begann damals auch zu bauen, aber man bewegte sich angesichts der geheiligten uralten Basilika nicht frei. Erst Julius II. machte reine Bahn durch Abbruch der alten Kirche. Mit den gröfsten Mitteln sollte der schönste Baugedanke der Renaissance verwirklicht werden: Centralbau mit Kuppel; die Idee ging von Bramante über Alberti auf Brunellesco zurück. Die lebendige Idee des Raumes und der Masse, die diesen Baugedanken geschaffen hatte, durchdrang im Laufe der Jahre auch die Details der Architektur, um der »Hochrenaissance« jene reife Pracht zu geben, die sie über alle ältere Kunst hinausführte.

Der Plan Bramantes lautete auf eine Kuppelkirche mit dem Grundrifs des gleicharmigen Kreuzes. Jakob Burckhardt rühmt dem Plane nach[190], dafs sich »als einheitliche Gesamtkomposition kein Gebäude des Altertums an Gröfse und Majestät mit diesem hätte messen können; durch seine Umgänge mit Durchblicken hätte ihm Bramante Phantasie und Zauber der christlichen Kathedralen verliehen; in den edlen Formen des Meisters organisiert, wäre ein Gotteshaus von einziger Schönheit entstanden«.

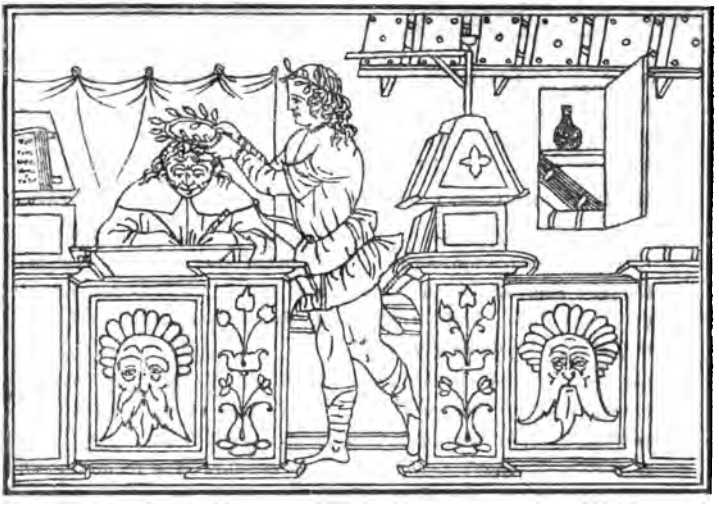
Am 18. April 1506 wurde durch Julius II. in Gegenwart von fünfunddreifsig Kardinälen der Grundstein gelegt zu einem der grofsen Kuppelpfeiler. Bramante blieb am Bauen auch unter Leo X. Alle Welt weifs, wie das Geld in der Christenheit gesammelt wurde. Nach Bramante bauten Fra Giocondo, und Raffael bis zu seinem

Tode. Dann blieb der Bau liegen. Die Zeiten Adrians von Utrecht und Clemens' VII. waren wenig geeignet zur Fortführung des Werkes. Vierzehn Jahre ragten die Pfeiler und Mauern in die Lüfte, bis Paul III. die Arbeiten wieder aufnehmen liefs. Aber zu seiner Zeit regte sich schon die kirchliche Partei, die den Grundrifs des lateinischen Kreuzes statt des gleicharmigen griechischen wünschte. Künstlerische und kirchliche Intriguen schufen nur zu grofse Verwirrung und Unsicherheit bei der Bauleitung. Da nahm nach Sangallos Tode der zweiundsiebzigjährige Michelangelo die Leitung in die Hände. Er liefs sich umfassende Vollmachten geben, baute energisch und vollendete die Kuppel. Sein hochsinniger Grundsatz war, die Pläne des Bramante zu verwirklichen.

Aber auch Michelangelo hinterliefs den Bau noch unvollendet. Wieder ruhte alles durch Jahre hin. Als endlich im Jahre 1605 Carlo Maderna auf Geheifs Pauls IV. die Vollendung übernahm, hatte die kirchliche Partei den Sieg errungen, die verlangte, es solle der Neubau unter allen Umständen den ganzen Flächenraum der »konstantinischen Basilika« bedecken. Was das Wertvollste am Plane Bramantes gewesen war, die Idee des geschlossenen Centralbaues, wurde aufgegeben. Dem Kuppelbau wurde ein gewaltiges Langhaus vorgesetzt, und diesem Langhaus eine barocke Fassade, die zusammen mit dem Langhaus das Schönste, die Kuppel, ganz verdeckt. Absolute Gesetze der Schönheit wurden nicht mehr anerkannt, nur die ungeheuere Prachtentfaltung wünschte auch noch das Rom der Gegenreformation.

So grüſst denn heute aus der pomphaften Masse von St. Peter nur die Kuppel von ferne als ein Zeichen aus der groſsen Zeit der reinen Kunst. Wer ihren Umriſs einmal am römischen Himmel erblickt hat, kann den ergreifenden Eindruck nie vergessen. Sie ist das Werk des Florentiners Michelangelo und sie lenkt die Gedanken zurück auf jene erste Kuppel seines groſsen Landsmannes Brunellesco zu Florenz, — und huldigt man zu Rom der höchsten Schönheit, so verehre man auch den Geist, der ihr das Leben gab, den florentiner Geist der entdeckungsfreudigen Forschung.

ANMERKUNGEN. VERZEICHNIS DER BESPROCHENEN KUNSTWERKE.



I.

1. JACOB BURCKHARDT, Die Kultur der Renaissance in Italien (Leipzig 1860. 5. Aufl. 1896 I. II. — in allem das grundlegende Werk) betont wiederholt die entscheidende Bedeutung dieses politischen Moments. Das Staatsleben als primäre Ursache auch I, 143 hervorgehoben. — Politische Geschichte in der noch unersetzten Geschichte der italienischen Staaten von H. LEO. I—VII. Hamburg 1829 ff. — L. GEIGER, Renaissance und Humanismus [Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen II, 8. Berlin 1882] streift die Politik, schliefst aber die bildende Kunst ganz aus; Litteraturangaben S. 564 ff.
2. SABATIER, Vie de S. François d'Assise. Paris 1893. Neu in der Histoire du mouvement religieux au 13. siecle. I. II. — HENRY THODE, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin 1885. Giotto (bei KNACKFUSS, XLIII) 1899. — M. G. ZIMMERMANN, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter. I. Leipzig 1899. — J. A. CROWE u. G. B. CAVALCASELLE, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsch von Max Jordan. I—VI. Leipzig 1869—76. I, 194 ff.
3. Dichtungen des Franziskus, des Jacopone u. a. bei THODE. Zu Florenz wirkten dann in Sta Maria Novella als Prediger der sel.

Giordano da Rivalto und der Prior Jacopo Passavanti († 1357), A. GASPARY, Geschichte der italienischen Litteratur (I. II. Strafsburg 1885. 1888) I, 384, 496. — Der »Triumph des Todes« im Camposanto zu Pisa, der bedeutendste künstlerische Niederschlag.

4. H. HETTNER, Ztschr. f. bild. Kunst, XIII, 1 u. Ital. Studien 1879.

5. GASPARY I, 227 ff. 509 ff. SCARTAZZINI, Enciclopedia dantesca. I. II. Milano 1896—1899. Vor allem aber FR. X. KRAUS, Dante. Sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst und zur Politik. Berlin 1897. — A. BASSERMANN, Dantes Spuren in Italien. Heidelberg 1897.

6. Cronica di Giovanni VILLANI (Collezione di storici e cronisti italiani I—IV. Firenze 1823 ff.) ed. Venetia 1559 (als Hist. universali), p. 276: *considerando la nostra città di Firenze figliuola et fattura di Romani, ch'era nel suo montare et a seguire gran cose disposta, si come Romani nel suo calare, mi parve convenevole di recare in questo volume et nuova cronica tutti i fatti et ordinamenti d'essa città in quanto mi fosse possibile* etc. (VIII, 36).

7. ib. IX, 135 (ed. cit. p. 389).

8. Vita nuova in zahlreichen Ausgaben z. B. v. GIULIANI 1868, auch in der Coll. Sonzogno, Milano. Hinzuweisen ist schon hier auf K. L. KANNEGIESSER, Dante Alighieris lyrische Gedichte italienisch und deutsch. Leipzig 1827. (2. Aufl. von K. und WITTE, 1842, nur deutsch). — Über Beatrice KRAUS, 217 ff.

9. Am 27. Jan. 1302, DEL LUNGO, dell' esilio di Dante (1881), documenti p. 97 ff. SCHEFFER-BOICHORST, Aus Dantes Verbannung, Strafsburg 1882 (p. 105 ff. über die Entstehungszeit der Monarchia).

10. Unter den Ausgaben der Divina Comedia diejenigen von SCARTAZZINI viel verbreitet. — Deutsche Übersetzungen von STRECKFUSS (bei Cotta; von mir meist zitiert), von EITNER, GILDEMEISTER und PHILALETHES (König Johann von Sachsen); die letztere streng, die von Gildemeister freier. — Die Divina Comedia spricht zu dem unvorbereiteten Ohre nicht; man lasse sich von Kraus oder wenigstens von Gaspary einführen.

11. LUDWIG VOLKMANN, Iconografia Dantesca, Leipzig 1897; besonders aber der betr. Abschnitt bei KRAUS, Dante p. 537 ff., gleichfalls mit zahlreichen Illustrationen. BASSERMANN, a. a. O.

12. GASPARY I, 320.

II.

13. Des GINO CAPPONI Storia della republica di Firenze (2. ed. I—III, 1875—76) wird man stets in Ehren halten. Einen Abrifs gab [SIEVEKING] Gesch. v. Florenz. Hamburg 1844. R. DAVIDSOHN, Geschichte von Florenz I (1896) geht nur bis an das XIV. Jahrhundert. — Neuere Speziallitteratur zahlreich; eine Übersicht über die Geschichte und Kultur von Florenz in grofsen Zügen bei PASQUALE VILLARI, Niccolo Machiavelli e i suoi tempi (deutsch von Mangold und Heusler 1877. 2. ed. ital. I—III. 1895—97) I, und ALFRED v. REUMONT, Lorenzo de' Medici il magnifico, I (2. Aufl. 1883), Einleitung und S. 445 (litterarische Notiz).

14. G. GAYE, Carteggio inedito d' artisti dei secoli XIV. XV. XVI. Firenze 1839, I, 481: *in universo orbe non reperiri — — qui — — sufficientior sit magistro Giotto Bondonis de Florentia; et accipiendus sit in patria sua velut magnus magister, et carus reputandus in civitate.*

15. DAVIDSOHN I, 783 ff.

16. ROSCHER, System d. Volksw. III, 263 (§ 56, n. 3). — Das reichste Material zur florentiner Wirtschaftsgeschichte bei [PAGNINI] Della decima e delle altre gravezze dei Florentini. Lucca 1765, I. II. — G. SCHNEIDER, Finanzielle Beziehungen der florent. Bankiers zur Kirche [SCHMOLLERS Forschungen XVII, 1. 1899]. R. PÖHLMANN, Wirtschaftspolitik der florentiner Renaissance [Preisschriften der Jablonowskischen Gesellschaft zu Leipzig, XXI].

17. REUMONT I, 10, 65 ff.

18. PÖHLMANN a. a. O. 3, 5. H. DIETZEL, Wesen u. Bed. d. Teilbaus (mezzadria) in Italien [Zeitschr. f. d. ges. Staatswiss. 1884/5, bes. XLI, 29].

19. Il decameron di Messer Giovanni Boccaccio per cura di P. FANFANI Firenze 1857. — Eine leidliche deutsche Übersetzung von SOLTAU, 1803; von WITTE, Leipzig 1843.

20. GASPARY II, 64.

21. Über die Stellung der Frau in der Renaissance handelt J. BURCKHARDT, a. a. O. II, 122, JANITSCHEK, die Gesellschaft der Renaissance und die Kunst, 50 ff. DEL LUNGO, la donna florentina 1887. WENCK, Mitt. d. Inst. f. östr. Gesch. XVIII, 101, 123. — Zu Boccaccio vgl. GASPARY II, 27. Boccaccio stellt zuerst das Liebesleben der Frauen psychologisch dar. Es ist charakteristisch, dafs

er sich gemüſsigt fühlt, neben Petrarcas Buch von den berühmten Männern ein solches *De claris mulieribus* zu setzen.

22. Il paradiso degli Alberti di Giovanni da Prato, ed. A. Wesselofsky, Bologna 1867 [Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal sec. XIII al XVII. Vol. 86, 1. 2 (Einleitung), 87, 88 (Text)].
23. ib. lib. III (vol. 88, 10).
24. G. Voigt, die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder das erste Jahrhundert des Humanismus, Berlin 1859. 3. Aufl. I. II. Berlin 1893. — J. Burckhardt, a. a. O. I, 195 ff.
25. Körting, Petrarcas Leben und Werke [Gesch. der Litteratur Italiens im Zeitalter der Renaissance, I], Leipzig 1878. Voigt I, 20 ff. Gaspary II, 403 ff. — Fr. X. Kraus, Francesco Petrarca in seinem Briefwechsel [Deutsche Rundschau 1895/96, I. II. Essays 1896, p. 399 ff.]. — Opera Petrarcae, Basileae 1581, fol.
26. Le rime di Francesco Petrarca ed. Luigi Carrer. Padova 1837. I, 445.
27. Burckhardt, a. a. O. II, 1 ff.
28. Epistolae de rebus familiaribus et variae ed. Jos. Fracassetti Florentiae 1859—63. 1, 193 ff. (Adnotationes in epist. 1890). Vgl. Kraus, a. a. O. II, 24. Humboldt, Kosmos II, 121. Voigt I, 130.
29. De Contemptu mundi (oder Secretum) und De remedio utriusque fortunae in Franc. Petrarcae, opera omnia, Basileae 1581, p. 1—160. Die Ep. ad Posteros (bei Fracassetti a. a. O. I, 1) doch die erste rechte Autobiographie eines Italieners, anhebend mit Personalbeschreibung und Charakteristik.
30. Die Africa des Petrarca ed. Corradini, Padova 1874. — Opera (ed. cit.) III, 28.
31. Lettere senili [XVI, 5], ed. Fracassetti, Firenze 1869—70. II, 490 ff.
32. G. Körting, Boccaccios Leben und Werke [Gesch. d. Literatur Italiens etc. II. Leipzig 1880]. Gaspary II, 1 ff. Voigt I, 162 ff. — Opere volgari di M. Giovanni Boccaccio ed. Moutier, Firenze 1827.
33. Sein Corbaccio erzählt davon [Gaspary II, 30].
34. Petrarca, lettere senili [I, 5], ed. Fracassetti I, 32. — Opera (ed. cit.) II, 735 f.
35. Voigt I, 167 ff. Über die ersten Drucke vgl. ib. II, 514.
36. Voigt I, 296, 463. Körting, Band III ist nur nachträgliche Einleitung zu Petrarca und Boccaccio. — Von dem florentiner

Humanismus giebt REUMONT (Lorenzo Medici I, 371 ff.) eine gute Skizze; Litteraturangaben ib. II, 448, 458, 460.

37. Vite di uomini illustri del sec. XV, ed. BARTOLI. Firenze 1859 [Neue Ausg. v. FRATI in der Collezione di opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua. I—III. Bologna 1892—93].

38. Vespasiano Bisticci, 480: *fu di bellissima presenza, allegro, piacevolissimo nella conversazione. Vestiva sempre di bellissimi panni rosati, lunghi infino in terra. Quando era in tavola, mangiava in vasi antichi bellissimi; tutta la sua tavola era piena di vasi di porcellana* etc. *Quello con che egli beveva era coppa di cristallo. A vederlo in tavola, così antico come era, era una gentilezza.*

39. De vita solitaria und De ocio religiosorum [Opera p. 160 u. 297]. Vgl. auch GASPARY I, 437.

40. WESSELOFSKY in der Einleitung zum Paradiso degli Alberti, a. a. O. 86, p. 75 u. 83 ff.

41. VOIGT I, 190.

42. VILLARI, Machiavelli I, 87.

43. LEONARDI ARETINI historiarum libri XII. Argentorati 1610. Neudruck Firenze 1856 — 60. — POGGIO BRACCIOLINI, Historiarum florent. populi libri VIII bei MURATORI, Scriptores XX, 193. — Über Machiavelli vgl. S. 216 ff.

44. De voluptate ac de vero bono [Opera, Basileae 1540, p. 896—999]. Die Deutung von Vallas eigener Ansicht wird von JANITSCHEK, 10, VOIGT II, 645, VAHLEN und VILLARI I, 115 in sehr verschiedenem Sinne gegeben; vgl. darüber auch GASPARY II, 656. Zur Lösung der Frage ist besonders die Apologia ad Eugenium IV papam [Opera, 755—800] zu beachten. Über Valla vgl. auch Note 119.

45. JANITSCHEK, die Gesellschaft der Renaissance 11 ff. und Note 15 nach dem Manuskript der Wiener Hofbibliothek.

46. ib. 9. WESSELOFSKY, a. a. O. 86², 303 (App. Nr. 17): Invettiva contro a cierti calunniatori di Dante Petrarca e Boccaccio. — Filelfos Händel bei VOIGT I, 357.

III.

47. GASPARY II, 20.

48. Über die hl. Caterina von Siena vgl. E. GEBHART, Moines et papes, Paris 1896, u. GASPARY I, 386. Über ähnliche Persönlichkeiten ib. II, 67. 194 u. s. — THUREAU-DANGIN, S. Bernardin de Sienne (1380—1444). 2. ed. Paris 1896.

49. Über die Religion der Renaissance BURCKHARDT, II, 201. 224. 235 ff. GASPARY II, 198. JANITSCHEK, Gesellschaft der Renaissance 20 ff. Vgl. auch CHR. BEARD, Die Reformation (deutsch v. HALVERSCHEID, Berlin 1884), 41 ff. u. A. RÖSLER, Bibl. d. kathol. Pädagogik VII, 67—248.

50. BURCKHARDT II, 132 (die Feste).

51. BURCKHARDT [und Lübke], Geschichte der neueren Baukunst [Kugler, Gesch. der Baukunst IV. Stuttgart 1867. Neu als Geschichte d. Renaissance 3. Aufl. 1891] I, 2 (p. 4 ff.: Baugesinnung der Florentiner).

52. Zum Beispiel die Stadtthore und Zunfthäuser, wofür in Florenz genug Belege. — Maler, die sich frühzeitig neuer Stoffe bemächtigten waren Andrea del Castagno [1390—1457] und Paolo Uccello [1397—1475]; das Nähere berichtet jede Kunstgeschichte (vgl. Klass. Bilderschatz 301. 367. 385. 463. 470). — Das viel besprochene Porträt von Petrarcas Laura steht noch ganz vereinzelt.

53. Die Franzosen haben ein neueres Prachtwerk von EUGÈNE MÜNTZ, Histoire de l'art pendant la renaissance I. Paris 1889. II (l'âge d'or) 1891. III 1895. — Wir besitzen aufser älteren Zusammenfassungen eine Reihe populärer Verarbeitungen, mehr oder minder gut illustriert. Anregungen suche man vor allem bei JAKOB BURCKHARDT, Der Cicerone (6. Aufl. v. Bode 1893). Sehr lehrreich, auch für das Quattrocento ist H. WÖLFFLIN, Die klassische Kunst (München 1898), Einleitung. Eine Skizze giebt A. SPRINGER, Die Anfänge der Renaissance [Bilder aus der neuern Kunstgeschichte. Bonn 1869, 29 ff.]. — Quellen u. Litteratur bei REUMONT, Lorenzo Medici III, 460 und Gesch. d. Stadt Rom III^{b}, Anhang. BERENSON, The florentine painters, London 1896.

54. Seine Briefe sind gerichtet an Ginevra Cavalcante, Dianora Soderini-Tornabuoni, Lucrezia dei Medici, Ginevra dei Medici, Diodata degli Adimari u. a. JANITSCHEK, a. a. O. 21.

55. SEMPER und BODE, Filippo Brunellesco bei DOHME, Kunst und Künstler II (1878). — Eine neue, sehr eingehende Monographie von C. v. FABRICZY, Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke. Stuttgart 1892.

56. FABRICZY, 118, unter Berücksichtigung der Darlegungen von FREY, Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris (Berlin 1884—87. III Ghiberti. IV Brunellesco), Einleitung. — C. GUASTI, S. Maria del fiore, la costruzione etc. sec. i docc. Firenze 1887.

57. *Pippo di Ser Brunellescho ciptadino fiorentino fu dotto in scrittura sacra, et soleva dire maestro Pagolo, astrologo, che, udendolo parlare, gli pareva sancto Pagolo. Fu arithmeticho et geometra, ritrovò la prospettiva, stata più tempo smarita; era studioso delle opere di Dante et benissimo le intendeva.* JANITSCHEK, 105, Note 42 nach Ms. Florenz. Über die Romfahrt vgl. FABRICZY 36.

58. Zu beachten z. B. BENOZZO GOZZOLI, Turmbau zu Babel im Campo Santo zu Pisa; auch die Fresken GHIRLANDAJOS in S. Maria Novella zu Florenz. — Handzeichnungen in der Sammlung der Uffizien zu Florenz.

59. Die Maler studieren als Mathematiker den Euklid (Paolo Uccello lernte ihn von Gianozzo Manetti), die Architekten den Vitruv. Notizen darüber bei BURCKHARDT in KUGLERS Gesch. d. Baukunst IV, 32 ff.

60. Über das Grabmal im Dome vgl. FABRICZY 407. Für Brunellescos Ruhm bezeichnend die Verse des Ugolino Verino bei SPRINGER, Bilder a. d. neueren Kunstgesch. 66.

61. GASPARY II, 187 ff. A. SPRINGER, Leone Battista Alberti (Bilder aus der neuern Kunstgesch. Bonn 1867). H. JANITSCHEK, Alberti-Studien, Repertorium für Kunstwissenschaft VI, 38 (vgl. WINTERBERG, ib. VI, 326). — H. JANITSCHEK, L. Batt. Alberti, kleinere kunsttheoretische Schriften (in EITELBERGER etc., Quellenschriften zur Kunstgesch. XIII). Opere volgari di Leon Batt. Alberti ed. Anicio BONUCCI, I—V. Firenze 1843—49 (im ersten Bande auch die gleichzeitige Biographie von vertrautester Feder).

62. *Trattato della pittura* bei JANITSCHEK, a. a. O. 1.

63. ib. Buch II, zu Anfang.

64. *De re aedificatoria* [BONUCCI IV, 193 ff.], Argentorati 1541. SPRINGER, 93.

65. In dem Tractat des L. B. Alberti *della tranquillità dell' animo* [BONUCCI I, 1 (7)] wird der Eindruck des Domes von Florenz geschildert; das Innere ist durch seine Anlage, aber auch durch alles, was darinnen vorgeht (Kultus und Musik), *un nido delle delizie.* Vgl. auch GASPARY II, 191.

66. Der *Tempio dei Malatesti* (San Franceso in Rimini) erscheint vielleicht von allen Kirchen Italiens am meisten pagan. Der Bauherr Sigismundus Malatesta und der Baumeister Alberti wirkten dabei zusammen. Der Tempel beherbergt den Erbauer, wie seine Ge-

liebte, deren Grabmal die berühmte Inschrift trägt: *Divae Isottae sacrum;* in einem der Sarkophage unter den äußeren Bogen ruhen die Reliquien des Humanisten Gemisthos Plethon, die der Malatesta aus dem Peloponnes mitgebracht hatte!

67. Die Schrift über die Frauen, die *Sofrona*, die *lettera sopra l' amore* u. a. bei BONUCCI I, 191, 229. II, 233. — Über den *Iciarco* oder die Kunst zu herrschen vgl. GASPARY II, 189.

68. *Ben confesso quell' antiqua latina lingua esser copiosa e ornatissima; ma non però veggo in che sia la nostra oggi toscana tanto da averla in odio che in essa qualunque benchè ottima cosa scritta ci dispiaccia* [BONUCCI II, 221 im Proemio zu Buch III der *Famiglia*].

69. *Trattato del governo della famiglia* [BONUCCI V, 11—113] offenbar eine Bearbeitung des dritten Buches des *Trattato della famiglia*, das den Untertitel *Il padre della famiglia* trägt [ib. III, 225 ff.]. — Eine dritte Bearbeitung auf das Haus Pandolfini ib. V, 117—227.

70. BONUCCI V, 46 ff.

71. v. FABRICZY, a. a. O. 10.

72. H. SEMPER, Donatello und seine Zeit [Quellenschriften zur Kunstgeschichte IX. Wien 1875.]. SCHMARSOW, Donatello, eine Studie. Breslau 1886. — A. SCHMARSOW, Masaccio Studien I. II (mit Tafeln).

73. *Trattato della pittura* [ed. JANITSCHEK a. a. O.] p. 154.

74. SPRINGER, a. a. O. 66.

75. P. MÜLLER-WALDE, Lionardo da Vinci, Leben u. Forsch. über s. Verh. z. florent. Kunst u. zu Raffael I—III (reich illustriert). München 1889—92 (unvollendet). E. MÜNTZ, Léonard de Vinci, l' artiste, le penseur, le savant (238 Reprod. 48 planch.). Paris 1899. W. ELSÄSSER [Preuss. Jahrb. 1899, 272] giebt eine Skizze der »Bedeutung Leonardo da Vincis für die exakten Naturwissenschaften«. — LEONARDO DA VINCI, Das Buch von der Malerei ed. HEINRICH LUDWIG [Quellenschriften zur Kunstgeschichte XV—XVIII]. Wien 1882. I—IV.

76. GOETHES Werke (Cotta 1858) XXV, 40. — Vgl. auch SPRINGER, Repertorium f. Kunstwissenschaft I, 200 und vor allen WÖLFFLIN a. a. O. 26.

IV.

77. A. v. REUMONT, Lorenzo de' Medici il Magnifico [s. o.!], Einleitung; Litteraturangaben II, 445 ff.
78. GIOV. CAVALCANTI, istorie fiorentine ed. Polidori (Firenze 1838. 1839) I, 262. REUMONT I, 33.
79. FABRONI, Magni Cosmi Medicis vita (I. II. Pisis 1788/89) II, 96 ff.
80. z. B. Lionardo Bruni, Übersetzung der Oeconomica und Benedetto Accolti, de praestantia virorum sui aevi [ed. GALLETTI, Firenze 1847]. — Über Cosimo und die Humanisten eingehender VOIGT I, 292. 296 ff.
81. VESPASIANO DA BISTICCI [ed. cit.], 254 ff. Der Katalog mutet zunächst sehr scholastisch an; von Klassikern begegnen dann Livius, Caesar, Sallust, Sueton, Plutarch, Valerius Maximus, — Cicero, Seneca, Quintilian etc.; die neuere Litteratur ist kaum vertreten.
82. ib. 258.
83. Anfang und Fortgang der griechischen Studien im Abendlande, speziell in Florenz bei VOIGT II, 101 ff.
84. F. SCHULZE, Geschichte der Philosophie der Renaissance, I. (einziger Band), Georgius Gem. Plethon. Jena 1874. DRAESEKE, Georgios Gemisthos Plethon [Zeitschrift für Kirchengeschichte XIV, 3. 1898]. — Über die Platonische Akademie [K. SIEVEKING] in der Geschichte von Florenz. Hamburg 1844.
85. MARSILIO FICINO, Epistolae I, 85 [lettere del gran Marsilio Ficino tradotte in lingua thoscana per M. Felice Figliuccii senese Venetia 1549, I, 69 b]. REUMONT I, 141.
86. Commentarium MARSILII FICINI in Convivium Platonis de Amore. De christiana religione u. die Theologia Platonica in B. I der Opera omnia. Parisiis 1641. fol. Überaus ergiebig auch des Marsilio Briefe.
87. VILLARI, Machiavelli I, 156.
88. REUMONT, a. a. O. II, 33 ff.
89. GASPARY II, 165, 659.
90. *Marsilio Ficino semble un Schleiermacher* bemerkt HIPP. TAINE in seinem geistreichen Voyage en Italie (Paris 1884), 130.
91. Opera omnia Ioannis Pici Mirandulae etc. comitis. Basileae 1572. fol.
92. ib. 83: *Nullum est quaesitum naturale aut divinum, in quo Aristoteles el Plato sensu et re non conveniant, quamvis verbis*

dissentire videantur. — Die Rede De Hominis dignitate ib. 313ff. In dem Thema war bereits GIANNOZZO MANSETTI, De dignitate et excellentia hominis, vorangegangen.

93. GASPARY II, 138. — Die Äufserung Lionardos in dem Buche von der Malerei [ed. cit.].

94. Vgl. BURCKHARDT I, 246. — Zu dem ganzen Abschnitt GASPARY II, 218.

95. R. STINTZING, Gesch. der deutschen Rechtswissenschaft (München 1880) I, 175 ff.

96. Le stanze, l' Orfeo e le rime di M. Angelo Ambrogiani Poliziano, ed. CARDUCCI. Firenze 1863. — Prose volgari e poesie latine di Angelo Poliziano ed. DEL LUNGO. Firenze 1867.

97. DEL LUNGO, Lettere d. M. Angelo Poliziano XXVII, 75. GASPARY II, 237. — Das Liedchen bei CARDUCCI, 295.

98. VILLARI, Macchiavelli 152, Note.

99. A. WARBURG, Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Diss. Strafsburg 1892. — Die Grazien Euphrosyne, Aglaia und Thalia nach L. B. ALBERTI, Trattato della pittura, 142—146; ib. auch über die Verleumdung nach Apelles. Über Botticelli allgemein: HERMANN ULMANN, Sandro Botticelli, München [1893]. F. LIPPMANN, S. Botticellis Zeichnungen zu Dante I—III. Berlin 1881—87.

100. Opere di Lorenzo Medici, detto il Magnifico. Firenze 1825. I—IV. Eine Auswahl von CARDUCCI, Poesie di Lorenzo di Medici. Firenze 1859. — Tutti i triomfi, carri, mascherati e canti carnascialeschi, andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo d. M. fino all' anno 1559. I. II. Cosmopoli [Lucca] 1750; neu Milano 1883. — Einige Übersetzungen von Gedichten Lorenzos bei REUMONT II, 13 ff.

101. REUMONT I, 275 ff.

102. PASQUALE VILLARI, la storia di Girolamo Savonarola I. II. Firenze 1859—61. Deutsch von BERDUSCHEK, Leipzig 1868. L. v. RANKE, Savonarola und die florentinische Republik gegen Ende des XV. Jahrhunderts [Histor.-biogr. Studien, Leipzig 1878; II, p. 181—358]. VILLARI E CASANOVA, Scelta di prediche etc. di Savonarola, Firenze 1898.

103. Die widersprechenden Berichte über den Besuch Savonarolas sind nochmals eingehend untersucht von REUMONT, Lorenzo Medici II, 417 und Exkurs 442.

104. Über den Eingang zum Palazzo Vecchio wurde die Inschrift angebracht *Jesus Christus rex Florentini populi S. P. decreto electus.*
105. GASPARY II, 227.

V.

106. F. GREGOROVIUS. Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter (Bd. VI bis VIII für das XIV.—XVI. Jahrh.). Stuttgart 1868—70. 4. Aufl. 1886 ff. Der Gelehrte wird, zumal für alles Zuständliche, vorziehen: A. v. REUMONT, Geschichte der Stadt Rom II. III[1] (XV. Jahrh.) III[2]. Berlin 1868—70. Nie übersehen wird man RANKE, die röm. Päpste, ihre Kirche und ihr Staat im XVI. u. XVII. Jahrh. 4. Aufl., Einleitung. — PASTOR, Geschichte der Päpste [der Renaissance], Freiburg 1886—90, I—III, bringt viel Litteratur und einigen neuen Stoff in schlechter Verarbeitung.
107. G. VOIGT, Wiederbelebung I, 197.
108. *la cagione che la Italia non habbia anch' ella o una republica o un principe che la governi e solamente la chiesa.* Discorsi I, 12. BURCKHARDT I, 1.
109. *papa regem deprecatus est, ut causam b. Petri et reipublicae Romanorum disponeret.* Liber pontificalis, Vita Stephani, c. 26.
110. GASPARY I, 416.
111. Arbeiten auf dem Gebiete der päpstlichen Verwaltungs- und Finanzgeschichte des XIII.—XV. Jahrh. sind der wichtigste Ertrag der Öffnung des vatikanischen Archivs durch Leo XIII. Etwas Zusammenfassendes fehlt noch. Man vgl. GOTTLOB, Aus der Camera apostolica. 1889, p. 176 ff. KIRSCH, Finanzverwaltung des Kardinal-Kollegiums im XIII. u. XIV. Jahrh. Münster 1895. P. M. BAUMGARTEN, Unters. u. Urkk. über die Camera coll. card. Leipzig 1898. KIRSCH, Päpstliche Kollektorien, Rückkehr der Päpste (Quellen u. Forsch. herausgegeben von der Görres-Gesellschaft III. VI). — M. TANGL, Päpstliche Kanzleiordnungen von 1200—1500, Einleitung.
112. Die Inschrift sollte lauten: *Joh. Vitelliensi patriarce Alexandrino, tertio a Romulo romanae urbis parenti*, Urk. bei GREGOROVIUS VII, 59. Das Denkmal ist niemals ausgeführt worden.
113. Vite di uomini illustri [ed. cit.] 6 ff. Die Bemerkung, er gab seinen Nepoten nichts, *parendogli non potere dare quello che non era suo* würde man bei einem weniger harmlosen Autor sehr boshaft finden.

114. Über den Humanismus in Rom vgl. VOIGT II, 1 ff. REUMONT III[1], 287 ff.

115. VOIGT I, 237. (234 ff.) 360. II, 7 ff. Poggio stammte aus Terranuova bei Arezzo, mufs aber seiner Erziehung nach als Florentiner bezeichnet werden.

116. Poggii Florentini opera omnia, Argentinae 1513. fol. Über das *Bugiale* ib. II, 184[b]: *Visum est mihi locum adjicere, in quo plures [confabulationes] recitatae sunt. Is est bugiale nostrum, hoc est mendaciorum veluti officina quaedam, olim a secretàriis institutum jocandi gratia. Consuevimus enim Martini pontificis usque tempora quendam eligere in secretiore aula locum, in quo et nova referebantur et variis de rebus colloquebamur. Ibi parcebatur nemini in lacessando ea quae non probabantur a nobis* — etc. *Hodie desiit bugiale, tum temporum tum hominum culpa.*

117. Ausführlich über die »Klosterfrage« VOIGT II, 212 ff.

118. ALFR. MASIUS, Flavio Biondo. Diss. Leipzig 1879. VOIGT II, 34. 85. 492.

119. VOIGT I, 460 ff. VAHLEN, Lorenzo Valla, Vortrag [Almanach der Wiener Akademie 1864. Separat, Berlin 1870]. — G. MANCINI, Vita di L. Valla. Firenze 1891. — LAURENTII VALLAE, Opera. Basileae 1543. fol. — VAHLEN, L. Vallae opuscula tria. 1869.

120. De voluptate, Opera p. 896—999. De libero arbitrio, Opera p. 999—1010. Vgl. Note 44.

121. De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio, erschienen 1440; öfters gedruckt, auch Opera, p. 761—795. VOIGT I, 469. — Deutsch zuerst von Ulrich v. Hutten.

122. VESPASIANO DA BISTICCI, 21—48, eine sehr liebenswürdige Vita. Aufser GREGOROVIUS und REUMONT vgl. VOIGT II, 52—233.

123. Commento della Vita di Messer GIANNOZZO MANETTI ed. FANFANI [Collezione di opere inedite o rare, II. Torino 1862]. Kritik an der Vulgata zuerst durch Lorenzo Valla; Opera [Basileae 1543], p. 803 ff. BURCKHARDT (I, 223) bezweifelte mit Unrecht die philologischen Motive der Kurialen; noch auf dem Trienter Konzil gab es Auseinandersetzungen darüber; vgl. meine Monumenta Tridentina I (IV), 426.

124. DEHIO, Die Bauprojekte Nikolaus' V. und L. B. Alberti, Repertorium f. Kunstwissenschaft III, 241.

125. Instruktiver Grundriſs des Neubaues von St. Peter bei REUMONT III[1] im Anhang.

126. G. VOIGT, Enea Silvio Piccolomini als Papst Pius II., I—III. 1856—63. — ANTON WEISS, 149 bisher ungedruckte Briefe. Graz 1897. CUGNONI, Aen. Silv. opera inedita [Atti e mem. della r. acad. dei lincei, 3. VIII, 319]. Vgl. auch GASPARY II, 131 ff.

127. Pii II., P. M. Commentarii rerum memorabilium, a J. GOBELINO compositi, Roma 1584. Das Fest zu Viterbo lib. VIII, p. 384; der Aufenthalt am Monte Amiata lib. IX, p. 396 ff: *flebat aliquando cum cardinalibus sub castaneis consistorium, et legationes in pratis audiebantur.*

128. PASTOR II, 24.

129. *Nostram fidem orthodoxam potius quibusdam sanctorum astutiis quam veris rerum testimoniis subsistere; ac licere unicuique arbitratu voluptatibus uti quemadmodum Cinicorum mos atque sententia fuit*, Vita Pauli per Mich. Canensium di Viterbo ed. QUIRINI, Rom 1740 (78 f.); JANITSCHEK, Note 31. — REUMONT; VOIGT II, 237; GASPARY II, 211.

130. Bartolomeo Sacchi da Piadena [PLATINA], opus de vitis ac gestis summorum pontificum ad Sixtum IV. P. M. deductum. s. l. 1645.

131. Über die Feste der Kardinäle Riario vgl. GREGOROVIUS VII, 617. 647.

132. Man lese übrigens darüber das Kapitel bei REUMONT, Lorenzo Magnifico II, 358 ff. — HERGENROETHER, Regesta Leonis, 1 ff. giebt die näheren Daten über Leos Laufbahn. 1483, mit 7 Jahren, wurde Giovanni durch den König von Frankreich Abt von Fonte Dolen und Erzbischof von Aix, worauf er am 18./VI. 1488 Tonsur und geistliches Kleid erhielt. Weitere Pfründen folgten. Am 9. März 1489 Promotion zum Kardinal; 11. März 1513 Papstwahl; dann erst, 15. März, Priesterweihe und 17. März Bischofsweihe.

133. STEFANO INFESSURA, Diario della città di Roma ed. O. TOMMASINI [Fonti per la storia d' Italia 1890]. REUMONT, Rom III[1], 194.

134. MIRBT, Quellen zur Geschichte des Papsttums 1895, p. 107.

135. Das Günstigste, was sich irgend sagen läſst, BURCKHARDT, I, 114.

136. F. GREGOROVIUS, Lucrezia Borgia, Stuttgart 1874.

137. Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nell' ammazzare

Vitellozzo Vitelli [z. B. Milano, Sonzogno 1878, 235 ff.]. — Im Principe [ib. 36]: *perche lui avendo l' animo grande e la sua intensione alta, non si poteva governare altrimenti.*

138. Francesco Todeschini dei Piccolomini (Pius III.), gewählt 22. Sept., gekrönt am 8. Okt., starb schon nach 10 Tagen.

139. GREGOROVIUS, VIII. REUMONT, III². M. BROSCH, Julius II. und die Gründung des Kirchenstaates. Gotha 1878. Der Vortrag von TSCHACKERT, Die Päpste der Renaissance, behandelt nur das Mäcenat der Päpste Julius und Leo.

140. PAULI JOVII, Vitae virorum illustrium [Basileae 1559] II, 133 (Vita Leonis lib. III):

olim habuit Cypris sua tempora, tempora Mavors
olim habuit, sua nunc tempora Pallas habet.

Gleich danach: *Florebat enim tum Roma praestantibus ingeniis, copia incredibili rerum omnium et a clementiore coelo inusitata aëris salubritate, ita ut Leo tantae virtutis ac amplitudinis pontifex auream aetatem post multa saecula condidisse diceretur.*

VI.

141. Skizze einer Biographie bei JANITSCHEK, Gesellschaft der Renaissance, 66 ff. — LUZIO E RENIER, Mantova e Urbino, Isabella d' Este ed Elisabetta Gonzaga. Torino 1893.

142. Vittorino da Feltre, *omnis humanitatis pater.* Vita bei VESPASIANO BISTICCI, 491 ff. Ausführlicher sein Schüler PRENDILACQUA [ed. B. DELLE LASTE 1774], BURCKHARDT I, 237.

143. VESPASIANO BISTICCI, 72—112. — *Era cosa incredibile a vedere il governo suo* (p. 103).

144. BALDASSAR CASTIGLIONE, Il cortegiano, publ. per cura del Conte C. BAUDI DI VESME, Firenze 1854, mit vortrefflichen Nachweisungen und Register. — Über Castiglione GASPARY II, 444 ff.

145. Über den Brief vgl. JANITSCHEK, 65 und Note 109, das Nähere bei A. SPRINGER, Raffael und Michelangelo. (3. Aufl. I. II. Leipzig 1895) I, 59. — Biographien Raffaels aufserdem: CROWE and CAVALCASELLE Raphael, his life and works I. II. London 1882. 1885. Eugène MÜNTZ, Raphael, sa vie, son oeuvre et son temps (prächtig illustriert). Paris 1881. HERMANN GRIMM, Das Leben Raphaels. 2. Aufl. (Vasari's Vita, und Studien). Berlin 1886.

146. Le opere di AGNOLO FIRENZUOLA ed. B. Bianchi I. II. Firenze 1848. (I, 239 della bellezza di donna. I, 135 Novellen. I, 85

Buch der Liebe.) Il Galateo di messer GIOVANNI DELLA CASA, In Fiorenza 1561, ein Seitenstück zum Cortegiano.

147. HEINRICH WÖLFFLIN, Die klassische Kunst. München 1898. — Die prächtige Behandlung des Formalen giebt freilich dem Historiker erst recht eine harte Nuſs zu knacken.

148. PAULI JOVII, Vita Leonis [ed. cit.] II, 1.

149. Lettere di principi. In Venetia 1570. I, 13b: *la città tutta dice: Hor lodato sia Dio che qui non mancava se non una corte di madonna e questa signora tanto nobile, tanto virtuosa — farà la corte romana perfetta.*

150. BURCKHARDT I, 288. GASPARY II, 404. — Lettere di M. Pietro Bembo I—III. Venetia 1537. SPEZI, lettere inedite di P. Bembo, Roma 1862.

151. KRAUS, Deutsche Rundschau 1895—96, II, 14.

152. BURCKHARDT I, 250.

153. GIORGIO VASARI, le Vite de piu eccellenti architetti, pittori e scultori italiani. In Firenze 1550. lib. III, proemio (p. 558): die neuen Funde *furono cagione di levar via una certa maniera secca, cruda e tagliente* etc.

154. BURCKHARDT I, 208, mit Nachweisungen. JANITSCHEK 120. — Zu der Büste von Lille vgl. auch THODE, Mitt. des Inst. für österr. Gesch. IV, 75. 433. SPRINGER, Raffael u. M. I, 370.

155. Nachweisungen bei JANITSCHEK, Note 73. GREGOROVIUS VII, 569.

156. JAKOB BURCKHARDT, Der Cicerone. 6. Aufl. p. 713. — Einfluſs von Polizians Dichtung, GASPARY II, 233. R. FOERSTER, Farnesina-Studien. Beitr. z. Frage nach d. Verh. d. Renaissance zur Antike. Rostock, 1880.

157. BURCKHARDT, a. a. O. 689.

158. WÖLFFLIN, Klassische Kunst, 128. H. BRUNN, Deutsche Rundschau 1885—86, III, 18.

159. Man vergleiche damit die Charakteristik des PAULUS JOVIUS, Vita Leonis, p. 211: *Erat enim statura corporis admodum excelsa toto habitu succoso potius quam pingui, et eo quidem per singula membra venuste commensurato, teretibus scilicet directisque cruribus et manibus candore formaque longe pulcherrimis; sed una capitis amplitudo caetera membra enormi prope excessu nec tamen sine dignitate superavit, unde illi naturae dono admirabilis ingenii captus et memoria rerum omnium singularis* etc.

160. Über die Stanza della segnatura HETTNER, Ital. Studien, 190. Vgl. übrigens auch WICKHOFF, Jahrb. d. pr. Kunstsamml. XIV, 49 ff.

VII.

161. HERMANN GRIMM, Leben Michelangelos. 2. Aufl. Hannover 1864. A. SPRINGER, Raffael u. Michelangelo, I, 307 (Quellen u. Litteratur). H. WÖLFFLIN, Die Jugendwerke des Michelangelo. München 1891. LUDWIG V. SCHEFFLER, Michelangelo, eine Renaissancestudie, Altenburg 1892 [sucht tiefer in das Liebesleben Michelangelos einzudringen; das Problem bedarf erneuter Behandlung]. WICKHOFF, Die Antike im Bildungsgange Michelangelos [Mitt. d. Inst. f. östr. Gesch. III, 408]. — ASCANIO CONDIVI, Vita di Michelangelo. Roma 1553. [Neue Ausgabe von FREY, Berlin 1887. Deutsch von PEMSEL, München 1898, u. von VALDEK, Quellenschr. z. Kunstgesch. VI. Wien 1874. ib. 104 ILG, Rede des Benedetto Varchi.] VASARI, Vita di Michelangelo [Vite *etc* ed. cit. p. 947 ff.]. — G. MILANESI, Le lettere di Michelangelo Buonarroti. Firenze 1875. — C. GUASTI, Le rime di Michelangelo Buonarroti. Firenze 1863 [nach den echten Handschriften; alle älteren Ausgaben sind unbrauchbar].

162. *Ritrasse Michelangelo Messer Tommaso [Cavalieri] in un cartone grande di natura, che nè prima nè poi di nessuno fece il ritratto, perchè aboriva il fare somigliare il vivo se non era d' infinita bellezza.* VASARI, a. a. O. 272. Vgl. übrigens SPRINGER a. a. O. II, 391.

163. CONDIVI, Kap. LXV [ed. cit. p. 88].

164. WÖLFFLIN, Jugendwerke des Michelangelo.

165. WÖLFFLIN, Klassische Kunst, auch zu allem folgenden.

166. CONDIVI, a. a. O. p. 88, woran sich die auf Michelangelo zurückgehende Darlegung über Platon und dessen Lehre von der Liebe schließt.

167. GUASTI, p. 65.

168. GUASTI, Framm. 12, p. 279.

169. A. v. REUMONT, Vittoria Colonna, Leben, Dichten und Glauben im XVI. Jahrh. Freiburg i. B. 1881. KRAUS, Essays 281. — Der Bericht des portugiesischen Malers FRANCESCO DA HOLLANDA, jetzt in neuer Ausgabe von J. DE VASCONCELLOS [Quellenschriften zur Kunstgesch., Wien 1899].

170. Brief vom 1. Aug. 1550 bei MILANESI, Nr. 467.

171. Wie das nächste Sonett nach der Übersetzung von H. GRIMM, Michelangelo 552, 571.

172. Varchi bei GUASTI, Rime, 85 [87].

VIII.

173. Die Litteratur wird mit dem Eintritt in die europäischen Verhältnisse unübersehbar. RANKE hat für diese Zeit die Führung (Gesch. der rom. u. german. Völker, 1494—1514. Zuerst Berlin 1824; die Osmanen und die spanische Monarchie, Berlin 1837; Deutsche Gesch. im Zeitalter der Reformation. 6. Aufl. Leipzig 1881. Neben der letzteren vor allem diejenige von FR. V. BEZOLD. — Für Italien u. Rom GREGOROVIUS, Gesch. der Stadt Rom, B. VIII., und REUMONT, III[2]. Für Florenz VILLARI, Niccolo Machiavelli e i suoi tempi [deutsch v. Heusler und Mangold s. o.] ed. 2. Firenze 1895—97.

174. BURCKHARDT II, 149.

175. H. BAUMGARTEN, Geschichte Karls V., B. II, 625.

176. Von der Wirkung des Sacco di Roma selbst auf die Kunst gäbe nur eine Aufzählung massenhafter Einzelheiten ein Bild. Gelehrte und Künstler sind aus Rom geflohen; die Zurückgebliebenen wurden mifshandelt; einen tiefen moralischen Eindruck bekamen alle. Vgl. BURCKHARDT I, 82. 127. 306. 308. JANITSCHEK 69. 84. 107. GREGOROVIUS VIII, 525 ff.

177. VILLARI, a. a. O. TOMMASINI, la vita e gli scritti di Nicc. Machiavelli. Torino 1883. I. R. FESTER, Machiavelli 1900. GASPARY II, 341. — Le Opere di Niccolo Machiavelli per c. di FANFANI, PASSERINI E MILANESI, Firenze 1873—77. I—VI (unvollendet). Ed. Firenze 1797—99. I—VIII. — Florent. Gesch. deutsch v. REUMONT, Leipzig 1846.

178. VILLARI I, 412. 436 ff. Ib. p. 505—508 M.' Denkschrift über die Einrichtung der Florentiner Miliz.

179. Ritratti delle cose della Francia, Ritr. delle c. della Magna etc., fünf kleinere Abhandlungen in der Handausgabe des Principe, Milano, Sonzogno, 241—68.

180. Brief vom 10. Dez. 1513. — Auszug nach GASPARY II, 353.

181. GASPARY II, 355.

182. DISCORSI I, 26. 27. Opere, ed. cit. (1797) V, 125.

183. Principe XVIII: *Facci adunque un principe conto di vivere e mantenere lo stato: i mezzi saranno sempre giudicati onore-*

voli e da ciascuno lodati, perchè il vulgo ne va sempre preso con quello che pare e con lo evento della cosa. E nel mondo non è se non vulgo e gli pochi han loco quando gli assai non hanno dove appoggiarsi. Alcun principe di questi tempi, il quale non è bene nominare, non predica mai altro che pace e fede, e dell' una e dell' altra è inimicissimo; è l' una e l' altra quando e' l' avesse osservata, gli arebbe più volte tolto lo stato e la riputazione.

184. Über Guicciardini RANKE, Zur Kritik neuerer Geschichtsschreiber 1824. 2. Aufl. 1874, p. 1. VILLARI, Machiavelli, passim. GASPARY II, 378 ff. — FRANCESCO GUICCIARDINI, Opere inedite, illustrate da Gius. Canestrini I—X. Firenze 1857—67 (in Bd. I die Considerazioni ai disc. del Machiavelli; Ricordi politici e civili u. Discorsi pol. In Bd. X die Ric. autobiografici).

185. Opere I, 122 *è biasimata e è odiosa la simulazione, ma e molto più utile a se medesimo.*

186. GASPARY II, 388.

187. Opere I, 96 (Ricordi XXVIII:) *Io non so a chi dispiaccia più che a me la ambizione, la avarizia e la mollizia de' preti; sì perchè ognuno di questi vizii in sè è odioso, sì perchè ciascuno e tutti insieme si convengono poco a chi fa professione di vita dependente da Dio. — Nondimeno il grado che ho avuto con più pontifici m' ha necessitato a amare per il particulare mio la grandezza loro; e se non fusse questo rispetto, arei amato Martino Lutero quanto me medesimo, non per liberarmi dalle leggi indotte dalla religione cristiana, nel modo interpretata e intesa communemente, ma per vedere ridurre questa caterva di scelerati a termini debiti, cioè a restare o senza vizii o senza autorità.*

188. Storia d' Italia, Opere III—V.

189. Bau von St. Peter: SPRINGER, Raffael und Michelangelo II, 333; Zustand des Bauwerks im XVI. Jahrh. ib. I, 365, Anmerk. 32.

190. BURCKHARDT, Cicerone 221.

VERZEICHNIS
DER BESPROCHENEN KUNSTWERKE.

Photographien: ANDERSON [Libreria Spithöver, Roma, Piazza di Spagna 85]. — ALINARI [Fratelli Alinari, Firenze, Via Nazionale 8]. — Brogi, Firenze. — Braun, Clement & Co. Dornach und Paris.

Drucke: MUSEUM, herausgegeben von Graul u. Stettiner I—IV. 1895—99. Berlin, Spemann.

KLASSISCHER BILDERSCHATZ [Kl. B.-Sch.] I—XI., herausgegeben von Reber u. Bayersdorfer. München, Bruckmann.

KLASSISCHER SKULPTURENSCHATZ [Kl. S.-Sch.] I—IV., desgl. München, Bruckmann.

KUNSTGESCHICHTE IN BILDERN [K.-Gesch.] III. Renaissance von G. Dehio. Leipzig, E. A. Seemann.

Illustrationen in den Werken von WÖLFFLIN, Klass. Kunst, PHILIPPI, Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen u. SPRINGER, Handbuch der Kunstgeschichte II. III. (Leipzig 1897. 1898); aufserdem in den KÜNSTLER-MONOGRAPHIEN von Knackfufs (Bielefeld, Velhagen u. Klasing).

Für Florenz dienlich HEYCK, Medicaeer [Monographien zur Weltgesch.], für Rom STEINMANN, Rom [Berühmte Kunststätten].

CAPELLA SPAGNUOLI, WANDGEMÄLDE AUS GIOTTOS SCHULE. [12
Alinari 4077 (Thom. v. Aquin) 4100 (Kirche) aufserdem Details. Anderson 8193 (Thomas), 8203 (Kirche). Springer, III, 25 (z. T.). Ztschr. f. bild. Kunst XIII, 1.

GRABMÄLER DER STAATSKANZLER IN S. CROCE. [58
Alinari 2101 (2102 Detail) Bruni; 2111, Marsuppini. Springer, III, 75, 76. Museum I, 119/120, 103/4. K.-Gesch. 32, 1, 4.

FRA GIOVANNI ANGELICO DA FIESOLE, 1387—1455. [67
Anderson, 6615—6699. 8293—95. 8384—8413 (San Marco). Alinari 4278—4323 (San Marco). Kl. B.-Sch. 1. 103. 265. 331.

481. 613. 632. 769. 1021. 1255. Springer, III, 101 ff. K.-Gesch. 58, 5. 6. 59, 1. Museum III, 21, IV, 74.

Verklärung: Anderson 8397. Alinari 4296. Kl. B.-Sch. 1135.

Kreuzigung in San Marco: Anderson 8384. Alinari 4280. Kl. B.-Sch. I, 26.

Musizierende Engel von der Madonna in den Uffizien: Alinari 651—62. Anderson 6617—6628. Kl. B.-Sch. 577. Springer, III, 101. Vgl. Museum I, 92.

Luca u. Andrea della Robbia, 1400—1482 bezw. 1437—1528. [68

M. Reymond, Les della Robbia (185 Illustr.), Florenz, Alinari. K.-Gesch. 41—44. Museum I, 159/60. II, 30, 137, 138, 149. III 159/60. IV, 69. Kl. Sc.-Sch. 53. 149. 272. Springer III, 68. Heyck 38 (Dominicus u. Franciscus).

Loggia dei Lanzi Florenz. [69

Alinari 2475. 2476 (2477—81 Details). Heyck, Medicäer 12 [ib. 7 ff. Bauten des XIII. u. XIV. Jahrh.].

Dom von Florenz: Alinari 1933 (1929—32 Ansichten; 1936 Kuppel; sodann zahlreiche Details); Inneres 1966; Campanile 1989. Springer II, 266. III, 35 [älterer Entwurf II, 267]. Heyck 72.

Filippo Brunellesco, 1377—1446. [69

Santo Spirito: Alinari 2352 (Inneres); 2350 (Äußeres). K.-Gesch. 1, 3. 4; 11, 1.

San Lorenzo: Alinari 2206; 2209 (Inneres). K.-Gesch. 1, 1—2. 9. Heyck 19, 16 (Äußeres).

Palazzo Pitti; Alinari 2893 (Fassade). Springer III, 37 (z. T.). Philippi 58.

Michelozzo, 1396(?)—1472. [72

Palazzo Medici: Alinari 2992 (Fassade); 2995 (Hof). K.-Gesch. 15, 1. Philippi 59. Heyck 46. 47 (Hof).

Bibliothek in San Marco: Alinari 2594. Heyck 41.

Benedetto da Majano u. Cronaca, 1442—1497 bezw. 1454—1509.

Palazzo Strozzi: Alinari 3018 (Äußeres). K.-Gesch. 13. Springer III, 38. 39. Heyck 71.

Brunellesco, s. o. [75

Capella Pazzi: Alinari 2176 (Äußeres); 3542 (Inneres). K.-Gesch. 4, 1—3. Philippi 52. Springer III, 36. Heyck 29.

Alte Sakristei von San Lorenzo: Alinari 2222 (Inneres). K.-Gesch. 4, 8.

Leon Battista Alberti, 1404—1472. [76

FASSADE VON S. MARIA NOVELLA: Alinari 2269; 2271 (Portal). Springer III, 41. 42.

PALAZZO RUCELLAI: Alinari 3013. Springer III, 41.

SAN FRANCESCO IN RIMINI: Springer III, 43. 44.

BRUNELLESCO u. GHIBERTI. [85

KONKURRENZENTWÜRFE IM MUSEO NAZIONALE: Alinari 2616 (B.) u. 2617 (Gh.). Kl. Sc.-Sch. 16. Springer III, 56. Philippi 54. 55. Museum II, Text 25.

LORENZO GHIBERTI, 1378—1455.

ERZPFORTEN DES BATTISTERO: Anderson 8428 (östl. Pforte; dazu Details 8429—38). Alinari 1858, (desgl.) 1833 (nördliche Pforte). Springer III, 57. 58. K.-Gesch. 36, 2. 3; 37. Museum II, 111/12, IV, 54/5. Kl. Sc.-Sch. 47.

MASACCIO, 1401—1429. [86

FRESKEN IN DER BRANCACCI-KAPELLE DER CARMINE: Alinari 3841 (Zinsgroschen, 3842—44 in drei Stücken); 3840 (Taufe); 3846 (Vertreibung a. d. Paradiese). Anderson 8126 (Zinsgroschen, mit Details 8127—30); 8131 (Vertreibung); 8133 (Taufe). Kl. B.-Sch. 703. 716. 799. 913. Springer III, 95. Museum IV, 18. Schmarsow, Mas.-Studien II.

DONATELLO, 1386—1466.

Alinari, ganzes Werk [auch in: Marcel Reymond, Donatello Firenze 1898]. Kl. Sc.-Sch. 23. 29. 40. 100. 113. 178. 208. 224. 232. 305. 322. 345. 373—78. 394. 424. Springer III, 59 ff. K.-Gesch. 38—40. 46. 48. Philippi 68 ff.

MAGDALENA: Alinari 1883. K.-Gesch. 38, 6.

DAVID: Alinari 2640. Museum II, 102. Kl. Sc.-Sch. 17. Springer III, 62.

NICCOLO DA UZZANO [?]: Alinari 2775. Philippi 72. Museum I, 38. Kl. Sc.-Sch. 84. Springer III, 63. Heyck 14.

GATTAMELATA: Alinari 12296 (auch 12297—98). Anderson 10250. Kl. Sc.-Sch. 17. Springer III, 66. Museum I, 63/4, vgl. Text 37. Philippi 71. K.-Gesch. 46, 1.

HL. GEORG: Alinari 2313 (Kopf 2314). K.-Gesch. 46, 2. Philippi 66. Springer III, 61. Kl. Sc.-Sch. 58. Heyck 31. Museum I, 72.

GRABMAL JOHANNS XXIII. IM BATTISTERO: Alinari 1884. Heyck 25. Museum I, 128.

DOMENICO GHIRLANDAJO, 1449—1494. [87

Knackfuſs, Künstler-Monographien Nr. 25.

Fresken im Chor von S. Maria Novella: Alinari 3980—4019. Anderson 8144. 53. 61. 66. 68. 76. 84 u. 86 (dazu Details 8144—8189). K.-Gesch. 63, 1—4. Philippi 109. 110. Museum III 18/19. Springer III, 114. Kl. B.-Sch. 697. 704. 765. 770. 778. Heyck 83. 85. Wölfflin 157, 217, 220.

Renaissance-Dekoration: Springer III, 296 ff. Tafel IX — XI. K.-Gesch. III, passim.

Lavabo in S. Maria Novella von 1497: Anderson 8439. Alinari 2276.

Andrea Verrocchio, 1435—1488. [88

Alinari 3049 (Putto mit Delfin); 2730 (Büste); 2711 (Grabrelief); 2641 (David). K.-Gesch. 45, 4. 6. Philippi 78. 82. Springer III, 83 ff. Museum I, Text 17 ff. Kl. Sc.-Sch. 11. 64. 90. 148. 183. Kl. B.-Sch. 1471. Heyck 94. Wölfflin, 13, 218.

Christus und Thomas (von 1483), Or San Michele, Florenz: Alinari 2321. Museum I, 21. Philippi 80. Kl. Sc.-Sch. 358. Springer III, 85. Heyck 32.

Colleoni, Venedig, vor San Giovanni e Paolo: Alinari 12539 (12540 ohne Sockel). Anderson 11460 (61. 62 Details). Museum I, 55/6. Kl. Sc.-Sch. 142. Springer III, 82. Philippi 79. K.-Gesch. 47.

Grabmal des Pietro u. Giov. Medici (alte Sacristei v. San Lorenzo); Alinari 2224 (Details 2225—27). K.-Gesch. 32, 2 (z. T.). Heyck 66. 67.

Taufe Christi, Florenz, Akademie: Anderson 9570 (Lionardos Engel 7956). Alinari 1659 (Engel 1660, Köpfe 1661). Museum I, 106. Philippi 106. Klass. B.-Sch. 122. Springer III, 115.

Tobias mit den Engeln [Schulbild?], Florenz, Akademie: Anderson 6891. Alinari 1450 (51—54 die Köpfe). Kl. B.-Sch. 139 [vgl. 1328, Londoner Bild). Springer III, 116. Heyck 97.

Lorenzo di Credi, 1459—1537. [89

Kl. B.-Sch. 31. 555. 724. 987. 1292. Springer III, 117.

Perugino, 1446—1523.

Springer III, 138 ff. Kl. B.-Sch. 8. 58. 207. 218. 337. 609. 686. 794. 1202.

Leonardo da Vinci, 1452—1519. [89

Anderson 7953 (Verkündigung); 7939 (drei Könige). Alinari 1089 (Verkündigung); 1088 (drei Könige). Kl. B.-Sch. 159. 163. 201 (1244). 547. Springer III, 198 ff. K.-Gesch. 77, 2. 3; 78, 1. 2;

79, 1. Zahlreiche Handzeichnungen aufser in dem Codice Atlantico [Milano, Hoepli] bei Müntz, Léonard de Vinci; Müller-Walde, Leonardo; Knackfufs, Künstler-Monographien 33.

FRAUENKÖPFE: Anderson 11130 (Beatr. d'Este). Kl. B.-Sch. 142. 284. 616. Springer III, 205. Museum II, 4. Wölfflin 25. 33. 37.

ABENDMAHL IM CONVENT VON S. MARIA DELLE GRAZIE, MAILAND: Alinari 14502. Anderson 11090, Details 11282 — 11287. Die Drucke (Springer III, 203. K.-Gesch. 77, 1 u. s.) fast ausschliefslich nach Stichen oder Kopien. [Man vergleiche die Darstellungen des Abendmahls von Lorenzetti (Anderson 15408), Fra Angelico (6665), Ghirlandajo (8415), Andrea del Sarto (8423) und Tintoretto (13659)].

BENOZZO GOZZOLI, 1424 — n. 1496. [97

WANDGEMÄLDE IM PAL. RICCARDI [MEDICI]: Alinari 4381—4406 (Zug der Könige 4396—97). K.-Gesch. 62, 4. Kl. B.-Sch. 698. 705. Springer III, 107. Heyck 22. 48 ff. 58.

VILLA MEDICI IN CAREGGI; Alinari 3317. Heyck 53. [101

SANDRO BOTTICELLI, 1446—1510. [110

Springer III, 108 ff. Kl. B.-Sch. 313. 363. 457. 505. 565. 709—14. 746. 830. 907. 914. 980. 1009. 1033. 1310. 1495. 1567. Museum I, 132. II, 142. III, 26. 74. Ulmann, Botticelli, München 1893. — Knackfufs, Künstler-Monographien 24.

GEBURT DER VENUS, FLORENZ, UFFIZIEN: Anderson 6875 (Details 8297—98). Alinari 594 (595 Venus). K.-Gesch. 65, 1. 66, 4. Philippi 100. Museum II, 122. Springer III, 108. Kl. B.-Sch. 307.

PRIMAVERA, FLORENZ, AKADEMIE: Anderson 6885 (Details 6886—90). K.-Gesch. 65, 3. Philippi 101. Museum II, 4. Kl. B.-Sch. 140. Heyck 78.

VERLEUMDUNG, NACH APELLES: Anderson 6870 (Details 6914—16). Alinari 607 (Invidia e Verità 610). Kl. B.-Sch. 710.

DIE SOG. VERSTOSSENE, ROM, GALL. PALLAVICINO: Anderson 4739. Museum II, 101.

DANTE-ILLUSTRATIONEN, ed. LIPPMANN (vgl. oben Anmerkung 99) Philippi 104. Museum III, 75.

BOCCACCIO-ILLUSTRATION: K.-Gesch. 66, 5.

FRA GIOVANNI ANGELICO [s. o.]. [140

FRESKEN IN DER CAPPELLA DI NICCOLO V.: Anderson 804—814. Alinari 7488—7498. Steinmann, a. a. O. Kl. B.-Sch. 205. 409. 415. 493.

EIO, 1454(?)—1513. [142
I IN DER LIBRERIA DES DOMES VON SIENA: Alinari 9339 (Ancona). K.-Gesch. 67. Philippi 132. Kl. B.-Sch. 1100. 1154. 1178. Springer III, 143. Knackfuſs, Künstler-Monoen 37.
ISELLINO, 1409—1464.
IN PIENZA: Alinari 9195 (Dom); 9200 (Pal. Piccolomini); Loggia); 9204 (Hof); 9210 (Pal. pubblico). K.-Gesch. 14, 1—3.
VENEZIA. [146
son 470 (Hof 471. 72). Alinari 6682.
N DER SIXTINISCHEN KAPELLE. [148
son 942. Steinmann 48—69. Philippi 111. 138. 139. 141 Museum III, 35, 67. Springer III, 139.
DAJO: Anderson 825. Alinari 7615.
LI: Anderson 728—730. Alinari 7618. 7637. 7640.
O: Anderson 1026 (u. PINTURICCHIO: 1027). Alinari 7649. 7650.
LLI: Anderson 984. Alinari 7645.
COSIMO: Anderson 1192. Alinari 7641 (zu Cosimo Roselli).
ROSELLI: Anderson 1191. 1193. 1194. Alinari 7642—44.
A FORLÌ, 1438—1494. [147
V. MIT NEPOTEN UND PLATINA: Anderson 916 (Details -2602). Alinari 7694. Springer III, 119. Heyck 68.
IO [s. o.] [151
IM APARTAMENTO BORGIA DES VATIKAN: Anderson 2436. -90. 4667. 5066 (die Räume; auſserdem zahlreiche Details, 416 Portrait Alexanders VI.). Alinari 17406—17485. Stein-30—91.
MANTUA, URBINO. [157
ende Denkmäler die Gemälde MANTEGNAS im Pal. Ducale ıtua [Alinari 18704—21. Springer III, 127] u. Cos. TURA Pal. Schifanoja zu Ferrara [Anderson 11373—11402].
) VON URBINO: Portrait von PIERO DELLA FRANCESCA i 874. Anderson 9060. Philippi 134. Kl. B.-Sch. 446] , Pal. Ducale [Springer III, 48].
OLOMEO, 1475—1517. [166
ch. 82, 1—3. Museum IV, 75. 84/5. Kl. B.-Sch. 86. 352. 34. 620. 739. 789. 1010. 1466.
nderson 7286. Alinari 25. Museum II, 148. Wölfflin 145.
ERSTANDENE: Anderson 7285. Alinari 28. Wölfflin 144.
OLA: Alinari 4268. Anderson 8414. Heyck 111.

RAFFAEL, 1483—1520. [167

[Müntz, Raphael. Springer, Raffael u. Michelangelo. Knackfuſs, Künstler-Monographien 1].

JUGENDWERKE: Anderson 11100 (Sposalizio). Alinari 14583 (dgl.). Springer III, 220. Kl. B.-Sch. 116. 254. 926. 963. 967. 975. 993.

MADONNEN DER FLORENTINER ZEIT: Anderson 9126 (Granduca); 9111 (Cardellino). Alinari (entspr. 258, 969). K.-Gesch. 88, 3. 4; 89. Philippi 287—89. Museum I, 17. 98. Kl. B.-Sch. 62. 97. 105. 248. 357. 393. 608. 633. 668. 883. 1412. Wölfflin 80. 83.

FLORENTINER PORTRAITS: Anderson 9116. 9117 (Angelo u. Madd. Doni), Alinari 236. 238. Kl. B.-Sch. 50. 302. 752. 1334. 1515. Philippi 330. Museum II, Text 45. 46.

FRESKO IN PERUGIA, SAN SEVERO: Anderson 15674 (75—79 Details). Alinari 5518 (19—24 Details). Kl. B.-Sch. 782.

GRABLEGUNG DER GALLERIE BORGHESE: Anderson 1067. Alinari 8024. Kl. B.-Sch. 831. Springer III, 226. Wölfflin 79.

FRESKEN DER FARNESINA: Or.-Photographien nur von Braun u. Co. K.-Gesch. 86, 2—5. Philippi (Galathea) 342. 343. Springer III, 243. 253 (Psyche).

VILLA MADAMA: Anderson (wird aufgenommen).

PALAZZO D' AQUILA (abgerissen): Springer III, 154.

MADONNEN DER RÖMISCHEN ZEIT. [176

Anderson 9120 (Sedia); 1038 (Foligno); 9119 (Impannata); 9122 (Baldachino). Alinari (entsprechend) 245, 7722. 242, 249. K.-Gesch. 87, 2. 3; 90. Philippi 292. 331. 332. Kl. B.-Sch. 27. 92. 143. 147. 333. 399. 567. 747. Museum I, 14. 75. 146. Springer III, 237.

HL. CAECILIA, BOLOGNA, GALLERIE: Anderson 6090 (Details 91—94). Museum I, 113. Kl. B.-Sch. 617. Springer III, 238.

TRANSFIGURATION, VATIKAN: Anderson 1063. Alinari 7710. K.-Gesch. 90, 2. Philippi 350. Kl. B.-Sch. 699. Springer III, 246.

VISION DES EZECHIEL, GALLERIE PITTI, FLORENZ: Anderson 9125. Alinari 257.

SIBYLLEN IN S. MARIA DELLA PACE, ROM: Anderson 1042 [177 (Details 2408—2412). Alinari 7217.

TEPPICHE IM VATIKAN: Alinari 7660—7666; 8121—8145. TEPPICHKARTONS IM KENSINGTON MUSEUM: Springer III, 240/41. Wölfflin 107. 109. 112.

RÖMISCHE PORTRAITS.

Anderson 9121 (Bibbiena); 9124 (Inghirami). Alinari (entspr.)

247, 255. Kl. B.-Sch. 579. 597. 685. 823. 836. 986. Springer III, 236 ff.

— Castiglione, Louvre, Paris: Philippi 334. Museum II, 65. Kl. B.-Sch. 242.

— Julius II.: Anderson 8363 (Uffizien); 9118 (Pitti). Alinari 966 bezw. 240. K.-Gesch. 91, 1. Museum II, 25. Springer III, 239.

— Leo X., Gallerie Pitti, Florenz: Anderson 9115. Alinari 234 (Kopf 235). Kl. B.-Sch. 548. Museum II, 73. Heyck 112.

Stanzen des Vatikan. [178

— Vertreibung Heliodors: Alinari 7927. Anderson 1086. K.-Gesch. 84, 3. Museum III, 116/17. Kl. B.-Sch. 592/3. Springer III, 232.

— Messe von Bolsena: Alinari 7934. Anderson 1130. Kl. B.-Sch. 589. Springer III, 233. Museum III, 130.

— Attila: Alinari 7930. Anderson 1137. Kl. B.-Sch. 591.

— Befreiung Petri: Alinari 7937. Anderson 1107. Kl. B.-Sch. 590. Museum III, 132/3.

— Borgobrand: Alinari 7835. Anderson 1109 (u. Details). K.-Gesch. 84, 4. Philippi 339. Museum III, 138/9. Springer III. 235. Kl. B.-Sch. 594.

— Stanza della Segnatura: Anderson 2728 (Übersicht). Alinari 6437 (desgl.). Steinmann 116—133. Philippi 308 ff.

— Decke: Alinari 7917. Anderson 1129.

— Fensterwand: Alinari 7885. 90. 91. Anderson 1156. 1082/3. Kl. B.-Sch. 559. Museum III, Text 69. 71.

— Disputa: Alinari 7854. Anderson 1116. K.-Gesch. 84, 1. Museum III, 85/86. Kl. B.-Sch. 561. 562. Springer III, 229.

— Parnass: Alinari 7905. Anderson 1131. K.-Gesch. 84, 2. Museum III, 107. Kl. B.-Sch. 560.

— Schule von Athen: Alinari 7892. Anderson 1095. K.-Gesch. 83, 2. Kl. B.-Sch. 563. 564. Museum III, 87/8. Springer III, 230.

Michelangelo Buonarroti, 1475—1563. [188

[Springer, Raffael u. Michelangelo. Knackfuſs, Monographien 4.]

Centaurenkampf, Florenz, Casa Buonarroti: Alinari 3534. Museum IV, 64. Springer III, 211.

Madonna an der Treppe, Florenz, Casa Buonarroti: Alinari 3535. Museum III, 48. Kl. Sc.-Sch. 403.

Engel u. San Petronio am Dominicus-Grab in Bologna: Alinari (Tomba di S. Domenico, u. Detail). Springer III, 9.

BACCHUS, FLORENZ, BARGELLO (MUS. NAZIONALE): Alinari 2714. Philippi 268.

DAVID, FLORENZ, AKADEMIE: Anderson 9800 (Kopf 8441, Profil 8442). Alinari 1689 (Kopf 1692, 1693). K.-Gesch. 54, 2. 6. Philippi 269. Museum I, 23/4. Kl. Sc.-Sch. 70. 71. Springer III, 213.

KARTON D. BADENDEN SOLDATEN: Museum IV, Text 34. Springer III, 215. Wölfflin 53.

MADONNENRELIEF, FLORENZ, BARGELLO: Alinari 2703. [190 Kl. Sc.-Sch. 406. (407.) Philippi 271.

HL. FAMILIE, FLORENZ, UFFIZIEN: Anderson 8090. Alinari 490. PHILIPPI 266. Museum IV, 58. Kl. B.-Sch. 309. Springer III, 214.

MADONNA VON BRÜGGE: K.-Gesch. 53, 1. Philippi 272. Kl. Sc.-Sch. 35.

PIETÀ, ROM, S. PETER: Anderson 194. Alinari 5948. K.-Gesch. 53, 2. Philippi 270. Museum I, 142. Kl. Sc.-Sch. 404/5. Springer III, 212.

BIBLIOTHEK VON SAN LORENZO: Alinari 1905 (Vestibul); 1908 [192 (Inneres). Heyck 57. 118. Museum IV, Text 35.

GRABMAL JULIUS' II.

— ENTWÜRFE: Springer, Raffael u. Michelangelo II, 23 ff.

— JETZIGE GESTALT: Anderson 1955. Alinari 6201. Philippi 352. Springer III, 250.

— MOSES: Anderson 1954. Alinari 6203. K.-Gesch. 56. Museum I 6/7. Kl. Sc.-Sch. 242/3.

— SCLAVEN PARIS, LOUVRE: K.-Gesch. 54, 4. 5. Museum I, 110. Kl. Sc.-Sch. 30. Springer III, 251.

DECKE DER SIXTINISCHEN KAPELLE: Anderson 945 (gr. Format aus 5 Stücken). Alinari 7499—7502 (in 4 Bl. Aufserdem Details 7503—7575). Springer III, 216. K.-Gesch. 80. 81. Steinmann 97. 98—115. Philippi V, S. 577. Museum III, 61—64. Kl. B.-Sch. 250. 773. 783. 795. 802.

— GOTTVATER BESTELLT SONNE UND MOND: Alinari 7509. [195 Anderson 947. Springer III, 217.

— ERSCHAFFUNG ADAMS: Alinari 7516. Anderson 949 (auch in gröfstem Format). K.-Gesch. 79, 3. Springer III, 216. Kl. B.-Sch. 788. Museum IV, Text 33.

— ERSCHAFFUNG DER EVA: Al. 7518. And. 952. Kl. B.-Sch. 250.

— SÜNDENFALL: Anderson 953. Alinari 7524.

— PROPHETEN UND SIBYLLEN: Anderson 962—68 (Propheten); 957—961 (Sibyllen). Alinari 7538—7549. Kl. B.-Sch. 46. 70. 236. 315. 339. 395. 886. Springer III, 219.